

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAMILA MARCHIORO

CECÍLIA MEIRELES E OS SÍMBOLOS DO ABSOLUTO

CURITIBA

2014

**CAMILA MARCHIORO**

**CECÍLIA MEIRELES E OS SÍMBOLOS DO ABSOLUTO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários. Setor de Ciências Humanas. Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Profa. Dra. Raquel Illescas Bueno

**CURITIBA**

**2014**

*Dedico esta dissertação ao único desfrutador e senhor de todos os sacrifícios, ao querido  
Krishna.*

# AGRADECIMENTOS

Ao meu marido, pelas profundas conversas, por todo o carinho, cuidado e amor.

Aos meus pais, por toda a dedicação, amor incondicional e paciência.

À Raquel Illescas Bueno, por toda a disposição, auxílio e sinceridade.

À Luna, minha companheira cão, por alegrar nossos dias lá em casa.

À CAPES e UFPR, pela estrutura e suporte fornecidos.

(...) *Mas os que vêm perseguindo  
bandos de mistério em fuga,  
mas os que tanto desdenham,  
por essa estranha captura  
— já sem vida, sem linhagem,  
sem amor e sem fortuna,  
sem mundo humano que os prenda  
nem pálpebra em que se encubram  
no mar complexo mergulham  
— não por exaustos e inábeis,  
mas por disciplina e luta,  
não por vanglória festiva,  
mas por enfrentar medusas,  
fugir à fosforescência,  
e, acordados na onda obscura,  
entre imagens provisórias  
estender mão absolutas.*

# RESUMO

Singular escritora da língua portuguesa, Cecília Meireles desafiou as classificações e galgou lugar único na literatura brasileira. Da sua curiosidade sobre o outro e sobre si mesma nasceu uma obra de forte teor reflexivo, que trata dos recônditos do humano e busca a superação da morte no encontro com o eterno. A Filosofia Perene é base para as análises realizadas nesta dissertação. Pretendeu-se demonstrar como os símbolos escolhidos pela autora configuram uma poética de *eterno x efêmero*; de dissolução do *ego*; de renúncia na busca pelo Absoluto e do equilíbrio entre verdade e ilusão. Alguns dos interesses culturais, filosóficos e religiosos de Cecília Meireles (como as filosofias do Oriente) e o diálogo com o Simbolismo foram retomados nesta dissertação a fim de auxiliar nas análises de seus primeiros escritos em *Festa*, *Baladas para El-rei*, *Nunca Mais...* e *Poema dos Poemas* e de seus primeiros livros da maturidade: *Viagem*, *Vaga Música* e *Mar Absoluto e Outros Poemas*. Analisou-se a importância do mar enquanto tema e símbolo do Absoluto; os tipos de vozes poéticas que reiteram essa busca e outros motivos que, de tão reiterados, assumem também a condição de símbolos, como as mãos, espelho, retrato e estátua, diretamente ligados às questões da Filosofia Perene. O mar como símbolo do Absoluto e os temas marítimos, portanto, são os mais fortes dessa poesia produzida entre 1939 e 1945, mantendo-se pelo resto de sua obra.

**Palavras-chaves:** Cecília Meireles. Filosofia Perene. Símbolos do Absoluto.

# ABSTRACT

An idiosyncratic writer in the Portuguese language, Cecília Meireles challenged the common classifications and reached an unique place in the Brazilian literary scene. Her writings, always bearing a strong reflexive element born from her curiosity towards herself and the other, treated the depths of humanity and its search for overcoming death and encountering the eternal. Having the Perennial Philosophy as the basis for the analysis in this dissertation, it was intended to demonstrate how the chosen symbols by the author lay a poetry of eternal/ephemeral; dissolution of the ego; renunciation in the search for the Absolute and of the thin line between truth and illusion. In this study, for the aim of supporting the analysis, some cultural, philosophical and religious interests of Cecilia Meireles, as well as her dialog with the Symbolist movement, were taken in scrutiny. The corpus for the analysis includes from her first writings: *Festa*, *Baladas para El-rei*, *Nunca Mais... e Poema dos Poemas*, and from her early maturity writings: *Viagem*, *Vaga Música* and *Mar Absoluto e Outros Poemas*. It was analyzed the centrality of the Sea as a theme and symbol for the Absolute; the types of poetic voices that reinforce the search for the Absolute and other frequent motifs that assume the condition of symbols, such as hands, mirrors, portraits and statues, all of these directly linked to the Perennial Philosophy. Thus, the Sea as a symbol for the Absolute and other maritime themes appear to be the main elements in the poetry written between the years of 1939 and 1945, but since kept throughout her writings.

**Key-words:** Cecília Meireles. Perennial Philosophy. Symbols of the Absolute.

# SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>CECÍLIA MEIRELES, SIMBOLISMO E A FILOSOFIA PERENE: DIÁLOGOS</b>	<b>13</b>
2.1	A CORRENTE SIMBOLISTA	13
2.2	ALGUMAS PÉTALAS DO HINDUÍSMO	19
2.2.1	Bramanismo	20
2.2.2	Advaita Vedanta	23
2.3	A ÍNDIA EM FLOR DE CECÍLIA MEIRELES	25
2.3.1	Cecília e o Orientalismo	26
2.4	A FILOSOFIA PERENE: A COROLA DA LÓTUS	29
2.4.1	O Absoluto nas religiões: a mística	38
<b>3</b>	<b>O ABSOLUTO NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES</b>	<b>41</b>
3.1	MÍSTICA E SIMBOLISMO	41
3.2	MÍSTICA E ABSOLUTO NOS ESCRITOS DE <i>FESTA</i>	49
3.3	O ABSOLUTO NOS PRIMEIROS LIVROS: O CASAMENTO MÍSTICO	55
3.4	<i>CÂNTICOS</i> : UM RITO DE PASSAGEM	65
<b>4</b>	<b>NAVEGANDO NO MAR ABSOLUTO: A SIMBOLOGIA DO MAR NOS TRÊS PRIMEIROS LIVROS DA FASE MADURA</b>	<b>71</b>
4.1	O MAR COMO TEMA E SÍMBOLO EM CECÍLIA MEIRELES	71
4.2	ENTRE A ETERNA ESTRELA E A VAGA INCERTA: A POÉTICA DO TEMPO	78
4.3	SÍMBOLO DO ABSOLUTO: O MAR	93
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>117</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>120</b>



# 1 INTRODUÇÃO

*Homme libre, toujours tu chériras la mer!  
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme  
Dans le déroulement infini de sa lame,  
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.*

---

"L'homme et la mer", Charles Baudelaire

"Deus te proteja, Cecília,/ Que tudo é mar – e mais nada." ("Beira Mar")<sup>1</sup>. O verso exprime uma característica central da poesia cecilianiana: o simbolismo do mar e a relação deste com Deus. "Tudo é mar e mais nada", em Cecília Meireles, é referência às suas crenças e filosofias e, ao se colocar como eu-lírico do poema, a autora não deixa margens para dúvidas, afastamentos e elucubrações críticas, é a própria Cecília, nesse caso, que entende que tudo é mar e mais nada. Diante da imensidão do mar, há séculos, o homem se apercebe da sua fragilidade e, como no poema de Baudelaire<sup>2</sup>, vê refletido a si mesmo, e em si mesmo pode perceber, diante do medo e da imensidão, a possibilidade de desenrolar-se eternamente como o eterno movimento das ondas. O homem pode ser mar, pode desbravá-lo e navegar nele bem como pode afogar-se e jamais regressar. Tudo é mar.

Diante dos perigos e mistérios dados pela imensidão do mar, os povos retrataram sua relação com essa potente força da natureza por meio de sua literatura; um dos povos que mais a expressou foi o português. Cecília Meireles, assim como seus antepassados portugueses, empreendeu uma viagem por meios marítimos, viagem nas águas de seu próprio pensamento, foi pastora de si mesma na tentativa de acalmar as águas pelas quais navegou, até compreender que a única saída era de fato mergulhar no Mar Absoluto e mesclar-se a ele, assumir em si as características e naturezas do mar, do ar e das nuvens. Aceitar, de fato, a possibilidade de ser eterna diante de um mundo material e equilibrar-se ante a vida mesquinha dos homens da Terra e a vastidão do Mar Eterno.

As perdas e mortes na sua família, desde nova, a impeliram para as areias de uma praia solitária. Seu caminho, ela mesma disse, era para o mar e pelo mar, a fim de buscar a si mesma. Nessa busca, deparou-se com um conhecimento compartilhado e desabrochado nas mais diversas culturas ao longo de séculos. Cecília Meireles encontrara as várias chaves que abririam a mesma porta. Ainda que variassem os modos de relatar, de se relacionar e de entender o fato, o conhecimento era o mesmo: há uma verdade perene

---

<sup>1</sup> Todas as citações de poemas de Cecília Meireles, à exceção daqueles publicados na revista *Festa*, foram extraídos da obra *Poesia Completa*, organizada por Antonio Carlos Secchin. (MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v.).

<sup>2</sup> Homem livre, hás de sempre estremecer o mar!/ O mar é teu espelho, e assim tu'alma sondas/ Nesse desenrolar das infinitas ondas,/ Pois também és um golfo amargo e singular/. Trad. Ivo Barroso.

e eterna que a tudo subjaz, há algo que está em tudo, que tudo gera mas não é gerado, há algo a que pertencemos e não é pertencido, há algo que é criador de si mesmo e dele tudo emana.

Em cada cultura em que brotou, esse conhecimento recebeu um nome diverso. Os filósofos que se depararam com a "coincidência", com o fato de em diferentes culturas e em diferentes épocas haver quem dissesse sobre algo que a tudo subjazia, deram a isto o nome de Filosofia Perene. Filósofos, poetas, religiosos, monges, santos... muitos relataram, das mais diversas formas, a natureza absoluta dessa Verdade que a tudo gera e em tudo está, todavia não é gerada por nada.

Diante da vastidão do Absoluto, como descrevê-lo? Como falar daquilo que é a origem de si mesmo? Cecília Meireles foi uma das ousadas mentes que tentaram retratar sua relação com o Absoluto. Disso decorre uma poesia poderosa, tão vasta quanto o próprio mar, motivo e símbolo maior de sua poética nos primeiros três livros de sua fase madura; a saber: *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942) e *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945).

A crítica tratou das questões do tempo na poética ceciliana, da sua metafísica, chamou-a mística, traçou suas influências no Oriente, no Ocidente, em Portugal e na Índia, falou da importância do mar, da presença de uma certa religiosidade e assim abriu caminho para ampliarmos as análises de tão vasta produção poética.

A intenção desta dissertação é contribuir apontando as relações da poesia de Cecília Meireles com religiões e mitologias diversas. Herdeira do Simbolismo, a autora tinha vasto conhecimento de folclore e interessava-se pelas culturas e povos, aprendia línguas diversas para compreender as pessoas. Os símbolos de sua poesia, portanto, estão além da simbologia construída dentro da própria literatura. Cecília Meireles dialoga com filósofos, monges, santos, com vivos e mortos, com Deus. Sua poesia abarca naufragos e navegadores.

Nesse sentido, entendendo e percebendo a presença de um pensamento relacionado à Filosofia Perene na vida e na obra da autora; sabendo da importância do mar, já traçada por outros críticos, na sua poesia, esta dissertação se propôs a demonstrar como o símbolo marítimo representa o Absoluto, a Verdade Eterna que a tudo subjaz.

Diante da complexidade da poesia de Cecília Meireles, outros temas apareceram relacionados a esse e a dissertação, então, trata da representação desse Absoluto por meio da poética do tempo: instante x eterno e também por meio de símbolos usados para representar os caminhos para chegar até Ele.

O budismo, hinduísmo, estoicismo, judaísmo e neoplatonismo (para citar alguns) eram assuntos de interesse de Cecília Meireles. Todos, em algumas de suas vertentes, tratam do Absoluto (de diferentes modos, conforme veremos) e propõem caminhos que

permitam a união com Ele. São caminhos o desapego, a renúncia, a dissolução da ideia de *ego*, a destruição das ilusões e desejos a fim de livrar-se do sofrimento. Esses temas foram abordados pela crítica a partir da relação com a Índia, mas nunca haviam sido relacionados ao conhecimento da Filosofia Perene.

Aqueles que trabalharam com a influência da Índia em Cecília Meireles puderam aproximar os temas supracitados às práticas hindus, entretanto sabe-se que a autora jamais filiou-se a alguma religião e que suas influências vão além da Índia. Nesse sentido, propõe-se mostrar como foi tratado o Absoluto em diversas religiões e filosofias usando a Filosofia Perene e, depois, apontar o Absoluto na poesia de Cecília Meireles desde seus escritos na revista *Festa* até o poema "Mar Absoluto".

A partir desse recorte foram selecionados exemplos que mostram a importância do tempo como elemento representativo tanto da eternidade do Absoluto quanto da efemeridade do homem comum. Diante das possibilidades temporais destacou-se que, preso ao *ego*, o eu-lírico não pode desfrutar do tempo do Absoluto e permanece em sofrimento no tempo linear, de infinitos nascimentos e mortes. O *ego* e os desejos surgem representados por símbolos como as mãos, a estátua, os olhos e o espelho, e o mar vai, lentamente, configurando-se como símbolo do Absoluto.

Tendo em vista todos esses elementos, o eu-lírico se define como poeta, pertencente a uma estirpe capaz de equilibrar-se entre o Absoluto e o homem comum.

Sobre esses aspectos filosóficos e religiosos em Cecília Meireles, há pouco material de qualidade. Os melhores tratam apenas da influência da Índia, entretanto tratam da Índia enquanto influência e motivo poético e pouco buscam demonstrar as relações de suas escolhas com os textos sagrados e na mitologia. Dillip Loundo, no entanto, realizou excelente trabalho ao demonstrar essa forte referência à filosofia indiana na poesia ceciliana.

Todavia, como esse tipo de pensamento não é comum só à Índia e Cecília Meireles ligou-se fortemente a outros locais, abrimos o escopo para poder ver o símbolo "mar", por exemplo, como uma confluência de aspectos relacionados tanto à mitologia hindu quanto à tradição portuguesa, bem como aos mitos cosmogônicos de outras religiões.

Como a crítica pouco se aprofundou nas questões tratadas aqui, não há muitas citações acerca do misticismo na obra de Cecília. Mesmo no que diz respeito ao trato com o tempo, que foi bastante trabalhado pela crítica. Pouco foi aproveitado, pois, ainda que seja percebida a relação efêmero x eterno, ela não foi relacionada ao Absoluto. Assim, quando possível, citaram-se expoentes como Antonio Carlos Secchin, Leodegário de Azevedo Filho, Leila V.B. Gouvêa, Alfredo Bosi, Miguel Sanches Neto, Dillip Loundo e Darcy Damasceno. Seus escritos não foram o ponto de partida para as análises, mas serviram como apoio.

Ainda traçou-se a importância das influências de Swedenborg no Simbolismo

francês e as proximidades deste com o simbolismo de Cecília Meireles. Traçaram-se as influências neoplatônicas nos escritores ingleses preferidos da autora e a sua relação com Tagore, poeta simbolista indiano.

Almejou-se, portanto, demonstrar a importância de um pensamento como o da Filosofia Perene na obra de Cecília Meireles, verificando como o tema é tratado poeticamente.

Cecília Meireles nasceu em 1901, no Rio de Janeiro. Órfã de pai, perdeu a mãe aos três anos de idade, sendo a única sobrevivente entre os filhos do casal. Para Miguel Sanches Neto, essa orfandade levou a autora a tomar os pais como habitantes da distância (In. MEIRELES, 2001, p. XXII, 1 v). Sua convivência com a morte a fez encarar o fato como parte mesmo da jornada humana, algo que só reitera a efemeridade da vida. A noção da transitoriedade de tudo, segundo a própria Cecília, foi fundamento de sua personalidade.

A sua jornada poética foi em torno dos mistérios da vida e da morte, foi uma busca por aquilo que está em todos nós, mas não pode ser visto, foi a tentativa do reconhecimento do divino, a busca pelo divino. As inúmeras mortes de sua família, depois a trágica morte de seu primeiro marido, a fizeram navegar pelos terrenos da mística e da mágica. Na busca de compreender a vida e a morte, Cecília Meireles encontrou as mais variadas correntes filosóficas e religiosas que têm como objetivo principal a união com o divino e entendem que o divino é a essência que subjaz a todas as coisas:

**Mar Absoluto (...)**

E eu, que viera cautelosa,  
por procurar gente passada,  
suspeito que me enganei,  
que há outras ordens, que não foram ouvidas;  
que uma outra boca falava: não somente a de antigos mortos,  
e o mar a que me mandam não é apenas este mar.  
(*Mar Absoluto e Outros Poemas*, 2001, p. 448).

Na busca de compreender a morte e seus mistérios, Cecília Meireles deparou-se com algo muito maior: com a possibilidade do divino. Sua poesia foi em direção à busca do (re)conhecimento e da (re)união com o divino, mas o encontro nem sempre se efetivou, e vem daí o tom decadentista de alguns de seus poemas.

A autora, dadas suas leituras, compreendia conceitualmente que o divino era a substância que subjazia a tudo, compreendia que o humano pudesse se identificar com o divino, que pudesse se reconhecer como parte do divino, aliás, não só compreendia, como sabia, por meio de suas leituras e viagens, através de seu interesse pelas culturas e religiões orientais, que era possível vislumbrar o divino sem precisar esperar pela morte para que isso ocorresse, sabia ainda quais eram os pré-requisitos descritos há milênios, por diversas culturas, para contemplar o divino e, devido a isso, passa a ser essa uma das temáticas de sua obra.

Ainda que variem os temas, ainda que tenha havido um *Romanceiro da Inconfidência* e livros para crianças, pode-se afirmar que o teor principal da obra ceciliana foi mesmo a busca pelo encontro com o divino. Sendo o divino, para o homem, um mistério, ainda que o tenha vislumbrado, falar dele sem metáforas é aproximar-se do discurso filosófico. Portanto, o simbolismo de Cecília Meireles é genuíno, não é mera cópia na tentativa de seguir uma corrente que lhe agradava. O mistério e a obscuridade do símbolo são meios possíveis para aqueles que querem estabelecer no leitor estados de espírito e alma, para aqueles que querem falar de um mundo que subjaz ao e coexiste com o mundo material. Esses poetas buscaram no símbolo modos de estabelecer no leitor estados de espírito e emoções que não podem ser identificados por quem está iludido pelo *ego*, preso a ilusões e desejos, ao mesmo tempo que demonstram também pelos símbolos o sofrimento e a miséria daqueles que estão presos nos desejos e no "eu".

Ainda que acreditasse que Deus era inventado dentro de si próprio e pelo próprio homem, na tentativa de representar o cerne do imaterial, o simbolista Mallarmé, por exemplo, recorreu à música e à quebra do verso em busca do nada nadificante. Cecília Meireles foi menos ousada, seus versos são quebrados, mas em muitos casos mantêm uma métrica popular, de 7 sílabas, às vezes 8. Pode-se dizer, por um traçado biográfico, que Cecília chegou ao simbolismo primeiramente por sua estreita relação com a morte. A morte foi seu primeiro contato. Antes mesmo de saber ler e escrever, Cecília Meireles conhecera a morte: "as mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram, desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno que, para outros, constituem em aprendizagem dolorosa e, por vezes, cheia de violência." (MEIRELES, 1972, p. 58). Nesse sentido, seu gosto estético foi sendo dado justamente por essa estreita relação entre efêmero e eterno. Estes elementos estão postos nos textos dos simbolistas

## 2 CECÍLIA MEIRELES, SIMBOLISMO E A FILOSOFIA PERENE: DIÁLOGOS

### 2.1 A CORRENTE SIMBOLISTA

*Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème  
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,  
Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême  
Et ravie, un noyé pensif parfois descend;*

---

"Le Bateau Ivre", Arthur Rimbaud

O que vem a ser um simbolismo genuíno? Um simbolismo puro, por assim dizer? O que é o cerne da poesia simbolista é justamente o uso do símbolo para exprimir um estado de espírito diferenciado, muitas vezes relacionado com o divino. Todavia, não se entenda divino apenas aquilo que é entendido como "bom", bondoso. O cristianismo entende o divino como bom e propõe a separação entre bem e mal. Os simbolistas, sob esse aspecto, voltaram-se tanto para um misticismo cristão quanto para o satanismo, por exemplo. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, na França, não reproduziram apenas um modelo cristão em sua poesia. Mesmo Swedenborg não estava completamente ligado ao cristianismo em sua teoria das correspondências. O simbolismo surge em meio a um cristianismo decadente e, como reação a essa religiosidade, os poetas voltaram-se não para o ateísmo, mas para a busca de uma espiritualidade acima do dogmatismo e da institucionalização cristã.

Esses poetas, portanto, buscaram na China, na Índia, no Oriente, na Grécia Clássica, no Egito, num passado remoto os pilares e símbolos de seu fazer poético, opondo-se assim ao cristianismo.

A corrente simbolista baseou-se bastante nas ideias de Swedenborg. Os poetas simbolistas passam a assinalar que som, cor, visões partem da mesma intuição, que faz do poeta uma espécie de vidente. O simbolismo foi, em grande parte, uma reação contra o naturalismo e o realismo, em favor da espiritualidade, da imaginação e dos sonhos.

Em *The Symbolist Movement*, Ana Balakian aponta a influência de Emanuel Swedenborg<sup>1</sup> para este período:

---

<sup>1</sup> Swedenborg foi um cientista, filósofo, místico, vidente, inventor, político, teólogo sueco. Nascido em 1688, em Estocolmo, foi catedrático de Matemática na Universidade de Uppsala, e distingue-se por atuar profundamente nas mais diversas áreas do conhecimento. Aos 56 anos iniciou uma nova fase espiritual de sua vida, vivenciando sonhos e sucessivas visões de um mundo espiritual de matriz cristã, nos quais comunicava-se com anjos e espíritos, entre os quais encontravam-se muitos personagens da

Swedenborg is the patron of too many ideologies, philosophies, and literary trends to qualify as the special property of symbolism. Any study of the literary background of nineteenth-century literature has specific allusions to the popularity of Swedenborgism as the basic mysticism of the time. (BALAKIAN, 1967, p. 12).<sup>2</sup>

O polímata influenciou autores como Carlyle, Ralph Waldo Emerson, Baudelaire, Balzac, William Blake, Helen Keller e, mais recentemente, Jorge Luís Borges. A sua teoria parte do conceito bíblico de que o homem é feito à imagem e semelhança de Deus. Esta doutrina é explicada em detalhes na obra *Arcanos Celestes*, escrita entre 1746 e 1747. Swedenborg chama de "correspondência" a relação entre as coisas do mundo material e o mundo espiritual. Tudo no mundo material tem a sua contrapartida no mundo espiritual. Portanto, a noção mais geral que se pode dar à teoria das correspondências poderia ser enunciada dizendo que *tudo na ordem natural e humana tem uma correspondência com o espiritual*; sendo isso válido tanto para a natureza quanto para a humanidade. Assim, cada coisa, seja animal, planta, mineral ou humano, tem um sentido interior e espiritual que coexiste com sua realidade externa.

Swedenborg explicou que este conhecimento das correspondências não foi uma criação nem a sua descoberta pessoal, mas uma ciência totalmente perdida na sua época e que encontrara-se totalmente viva nas culturas antigas da Ásia, Egito, Arábia e outros. De acordo com as ideias reveladas a Swedenborg, o céu e as nuvens, o sol e a lua, animais, plantas e flores, bem como símbolos humanos explicitamente reconhecidos como tais, como símbolos religiosos e poéticos, ou as realidades diárias cujo sentido interior geralmente desconhecido, como as relações de sono, alimentação e conjugal, tudo isso tem seu correspondente significado espiritual. A correspondência entre as duas ordens de realidade, o exterior mundano ou interior espiritual, se estabelece por uma relação de analogia.

A contribuição de Swedenborg está principalmente no redimensionamento do símbolo. Pois, em sua teoria, tudo neste mundo pode ser símbolo de algo equivalente no outro plano. O *símbolo*, originalmente preso a contextos religiosos, assume na corrente simbolista, segundo Alfredo Bosi, a função de vincular as partes ao todo universal. Almeja-se a apreensão direta dos valores transcendentais como o Bem, o Belo, o Verdadeiro e o Sagrado (BOSI, 2006, p. 264).

O simbolista se fecha sempre mais em si mesmo, procurando escutar as vozes interiores que o levariam a encontrar as "correspondências", isto é, aquilo que liga, de modo misterioso, todas as coisas. Tais correspondências derivam do fato de que o artista

---

Bíblia. Afirmou, então que foi designado pelo Senhor com a missão de ser o porta-voz da revelação do sentido interno da Bíblia, até então oculto.

<sup>2</sup> Swedenborg é patrono de muitas ideologias, filosofias, e tendências literárias para se qualificarem como propriedade especial do simbolismo. Qualquer estudo do contexto literário no século 19 faz alusões específicas à popularidade do Swedenborgismo como misticismo básico da época. (tradução própria).

não crê mais que a ciência seja capaz de conhecer a realidade. Essas correspondências, que unem o mundo em uma única entidade básica, envolvem também o homem. O precursor do uso desse pensamento na poesia é Charles Baudelaire, que sublinha dois aspectos entre os quais se debate a crise do intelectual: o tédio (*spleen*) e o ideal: fuga para um mundo longínquo, para a natureza exótica ou paraísos artificiais.

Tendo vislumbrado o divino, o poeta procura nos símbolos do mundo material as correspondências para exprimir o estado de espírito alcançado. Pode se dar também, caso de Baudelaire e Cecília Meireles, que o poeta enxergue diretamente no mundo material a presença do divino:

Cabe ao homem, portanto, aprender a decifrar o existente (entendido como símbolo), para chegar ao espiritual e daí à Divindade. Tais considerações alicerçam o poema [correspondances] de Baudelaire, mas sofrem alterações fundamentais. (...) Segundo Balakian, "a sinestesia que se produz na mistura das percepções sensoriais não dá como resultado um vínculo entre o céu e a terra, nem nos transporta ao estado divino, mas encontra suas conexões *aquí na terra*". (GOMES, 1994, p.39).

Diferentemente de Baudelaire, que se prende aos elementos da metrópole parisiense, Cecília Meireles, a partir de *Viagem*, passa a identificar o divino também nos elementos da terra, mas utiliza-se de símbolos relacionados à natureza e ao corpo humano, não há referências aos símbolos da metrópole, do moderno. A poetisa brasileira foi uma simbolista fora de seu tempo, portanto não estava seguindo uma moda. No Brasil, à época de sua estreia no cenário literário, o movimento modernista erguia-se com toda a sua força. Muito se questionou sobre o lugar de Cecília Meireles no cenário literário brasileiro, mas, como bem notou Leila V.B. Gouvêa, a poetisa se encaixa mais num cenário internacional, relacionado aos simbolistas franceses.

Buscando compreender o oculto, Cecília Meireles chegou ao simbolismo e aos simbolistas. Cecília teve contato com esse tipo de conhecimento desde sua adolescência, começando pelo Budismo. Chegou a praticar a meditação oriental, o que repercutiu na sua poética (GOUVÊA, 2008, p. 78). A contemplação ceciliana foi bastante comentada pela crítica. Darcy Damasceno (1967), mesmo sem mencionar as possíveis influências de Cecília Meireles, pôde, com sua sensibilidade crítica, perceber a importância da contemplação na poesia da autora. *Em Cecília Meireles e o Mundo Contemplado* escreve:

Se o contemplar é o árduo exercício da apreensão, e se o amor, polarizando-os, catalisa o contemplador e o objeto contemplado, o clima desse exercício deve ser o de exigente disciplina: o afago dos sentidos, a fruição, o gozo do contato não podem nunca atingir os limites da turbção, do arroubo, da cegueira, por maior que seja o deslumbramento no choque com a realidade. (DAMASCENO, 1967, p. 23).

O crítico apreendeu o caminho percorrido pela poeta. Cecília Meireles contempla



o mundo natural para contemplar o divino. Os símbolos do mundo natural são usados para referir-se às características do divino: eternidade e eterna mudança, o inefável.

A poesia de Cecília Meireles é contemplativa. O caminho da renúncia, a consciência de que tudo é ilusão fazem parte do processo de identificação do Absoluto (divino) na obra de Cecília Meireles. Esse caminho percorrido pela autora encontrou suporte em autores como Shelley, John Keats, W.B Yeats, e mesmo William Blake. Esses poetas apresentam em sua poesia referências a uma possível compreensão de mundo onde há uma realidade primordial, ou seja, o Absoluto. Cecília Meireles, na adolescência, época em que também conheceu o budismo, gostava muito de Keats e Shelley e relatou sua trajetória :

Mas, por ter descoberto Keats e Shelley, nem sei bem como, eu andava a procura de quem me ensinasse inglês, fosse por que método fosse, contanto que eu pudesse chegar à poesia inglesa com a maior rapidez possível. Comecei a freqüentar um instituto onde havia muitos cursos de arte e literatura. Parecia-me que aquele era o caminho. E dispunha-me a uma dedicação total aos meus exercícios. (MEIRELES, 1982, p. 92).

Este gosto permaneceu na vida adulta, e estes autores não raramente fizeram parte de suas crônicas. Na seguinte crônica, acerca de Roma, lemos:

Seria bom ficar aqui, e reler "Adonais" e "Endymion", entre estas lápides quebradas, com estes nomes e datas gastos pelo vento, pela umidade, mortos também em pedras que vão morrendo. A poesia é uma imortalidade das coisas mais efêmeras, – e as palavras de Shelley e Keats não são apenas a sua glória e a de seus amigos, – mas a glória de tudo que existe, – da violeta à urna grega, do rouxinol à atribulada alma dos homens. (MEIRELES, 1999, p. 114).

Atentando para estes cruzamentos chegamos ao fato de que, na Inglaterra, houve, na época de Shelley e Keats, uma influência importante das traduções de Plotino. A estética plotiniana causou grande impacto nos escritores do romantismo, especialmente devido às contribuições das traduções que Thomas Taylor<sup>3</sup> realizou de alguns tratados de Plotino (BARACAT JUNIOR, 2006. p. 42.). Shelley participou do círculo "Orfeu", de Thomas Taylor, e é possível perceber a presença do pensamento de Plotino em poemas como "Mont Blanc" e "Adonais" (citado na crônica por Cecília Meireles). É interessante ainda recordar que Tagore, autor pelo qual Cecília exprimia profunda admiração, foi também influenciado por Shelley devido a cópias do autor que chegaram até a Índia.

Também Yeats e Ezra Pound apresentam influências de Plotino de modo bastante explícito. Pound viajou até Londres a fim de conhecer Yeats, que, segundo ele, era o único poeta que merecia um estudo sério. A partir daí desenrolaram-se várias contribuições entre os dois. Ambos, inclusive, fizeram poemas sobre Plotino. Yeats foi um dos

<sup>3</sup> Foi um tradutor e neoplatonista Inglês, o primeiro a traduzir para o Inglês as *Obras Completas* de Aristóteles e de Platão, assim como os *Fragmentos Órficos*.

que mais explicitou seu interesse pela unidade. Seu relato acerca disso é particularmente interessante:

One day when I was twenty-three or twenty four, this sentence seemed to form in my mind without my willing it, much as sentences form when we are half-asleep. "Hammer your thoughts into unity". For days I could think of nothing else, and for years I tested all I did by that sentence.<sup>4</sup> (YEATS, W.B. *apud* STOOCK, A. G. 1964, p. 55).

É importante ainda lembrar que, para além de Plotino, Yeats conhecia a religião hindu e traduziu algumas *Upanishads*. Também foi um dos promotores de Tagore e o ajudou a lapidar a tradução de seus poemas de *Gitanjali* para o inglês, além de fazer a introdução da primeira edição do livro, na qual explicita todo o seu respeito pelo poeta indiano. Cecília Meireles menciona na introdução feita para a sua tradução de *Çaturanga* as contribuições de Yeats para que Tagore ganhasse o Nobel de 1913:

Por estranhos caminhos, o bardo irlandês cedo entrara em contato com uma Índia diferente daquela divulgada pelo colonialismo de um Rudyard Kipling. À procura de valores situados além das tradições racionalistas, mergulhava na mística celta e no ensinamento espírita de Mme. Blavatsky. Não era grande a distância daí às colinas meditativas do Himalaia. Tagore revelou-lhe um mundo de beleza e suprema sabedoria. Yeats ajudou-o a polir a forma inglesa de seus poemas, introduziu-o nos círculos literários de Londres, e presidiu o jantar organizado em sua homenagem no restaurante da moda, na época o *Trocadero* de *Oxford Street*: "Não conheço ninguém, entre os meus colegas contemporâneos, que tenha realizado em língua inglesa nada que se compare à poesia de Mr. Tagore." (MEIRELES, In. TAGORE, *Çaturanga*, 1971, p. 15).

É interessante a menção que Cecília Meireles faz a Helena Blavatsky. Sabe-se que ela foi uma das fundadoras da Sociedade Teosófica e influenciou, dentre tantos, Fernando Pessoa, poeta ao qual muitos relacionam Cecília Meireles. A fim de exemplificar melhor a afinidade que as ideias que estou citando aqui têm entre si, segue-se um trecho da própria Mme. Blavatsky sobre a Teosofia:

No tocante à Essência Divina e à natureza da alma e do espírito, a moderna Teosofia acredita, hoje, nas mesmas coisas em que acreditava a Teosofia do passado. O popular *Diu* das nações arianas era idêntico ao *Jahve* dos samaritanos, ao *Tiu* ou "Tuisto" dos nórdicos, ao *Duw* dos bretões, e ao *Zeus* dos trácios. Quanto à Essência Absoluta, o Uno e o Todo, se aceitarmos o que dizem a respeito o Pitagorismo grego, o Kabalismo caldaico ou a Filosofia Ariana, tudo isso levará a um resultado único e igual. (BLAVATSKY, 1879, disponível em: <http://www.theosociety.org/pasadena/theosoph/theos1a.htm>).

<sup>4</sup> "Um dia, quando eu tinha vinte e três ou vinte e quatro anos, essa sentença formou-se em minha mente contra minha vontade, daquele jeito que nos aparece quando estamos quase dormindo. "Martele seus pensamentos na unidade". Por dias eu não pude pensar em nada mais, e por anos submeti tudo que fiz àquela frase".

Acerca dessas influências Leila V.B Gouvêa, em seu livro *Poesia e Lirismo Puro em Cecília Meireles*, 2008, comenta um curso sobre "Técnica e Crítica Literária" ministrado por Cecília Meireles em 1937 na Universidade do Distrito Federal:

Como que se inserindo na corrente mitocrítica da literatura, que então aflorava, e se servindo de uma considerável bibliografia disponível em seu tempo, a escritora, conforme esse registro, vai abordando a interpretação psicanalítica de Freud e Adler (curiosamente não há menção a Jung nem tampouco, de outro lado, a Vico), o trabalho de recolha de Perrault e dos irmãos Grimm, a teogonia racional e "realista" de Efêmero, no século IV a.C., e a atribuição pelos neoplatônicos Plotino e Porfírio de "poder de símbolo" ao mito. (GOUVÊA, 2008, p. 160).

E ao tentar propor um lugar para a poesia de Cecília Meireles, Leila Gouvêa faz a correta relação:

Gostaria de propor, finalmente, que o lugar singular, solitário e "problemático" que a lírica de Cecília Meireles ocupa em nosso modernismo – nomeadamente na segunda fase – será o da poesia órfica, da poesia "pura", da poesia de conexão com o inconsciente ou a memória, sem deixar de vincular-se, de algum modo, com o "pós-simbolismo internacional", analisado por Cecil Bowra em poetas com Rilke, Yeats, Valéry, e referido por Jorge de Sena em ensaio sobre a própria Cecília Meireles: "Irmã de um Fernando Pessoa, de um Rilke, de um Yeats", como eles filha moderna do simbolismo antigo, [Cecília] é daqueles poetas para quem o lirismo é simultaneamente um cântico e um sortilégio [...]. (GOUVÊA, 2008, pp. 218–219).

Estes são alguns exemplos do corrente interesse de Cecília Meireles pelo Absoluto, fazendo com que se dedicasse a leituras e estudos de poetas que também, de algum modo, falaram do Absoluto.

Os poetas franceses, na tentativa de contraporem-se ao cristianismo, chegaram à ideia da existência de um divino, por influência de Swedenborg, que tudo origina. Os ingleses e irlandeses, por meio de seus círculos de estudos do oculto chegaram ao mesmo Swedenborg, mas também às ideias de Plotino, que em comum com Swedenborg tem a ideia de que tudo provém do "Um" sendo o "Um" de onde provêm e para onde convergem todas as coisas.

Todavia, embora tenha lido uma gama de autores ocidentais, embora conhecesse Plotino, como demonstrado acima, as ideias que mais fascinaram Cecília Meireles foram aquelas que brotaram havia milênios na Índia e que, naquele período, eram reavivadas pelo renascimento hindu.

À época de Cecília Meireles, tal país, em processo de independência e criação de seu Estado nacional, cultivava vigorosamente um renascimento e retomada de tradições culturais hindus, e nessa mesma esteira o Vedanta. Reviviam-se na Índia as práticas e filosofias do Vedanta, e, por isso, a autora pôde, ao viajar para a Índia, encontrar

sua "pátria de espírito". Embora várias religiões, como mostrado acima, tenham suas correntes místicas, na maioria dos casos essa corrente corresponde à menor parcela da religião como um todo, havendo casos em que, como no exemplo do catolicismo, a própria Igreja perseguiu e excomungou seus místicos. Portanto, a Índia foi o país no qual a autora pôde se deparar com um avivamento grandioso de práticas e observâncias dos preceitos ligados à busca do Absoluto, tendo ainda o fato de que, dado o trabalho dos Brâmanes, a religião hindu foi a que, por meio de seus poemas épicos, mais popularizou seus textos sagrados e o misticismo; facilitando, assim, a compreensão de temas complexos por meio de parábolas e anedotas.

Cecília Meireles concebia o poeta como vidente (a mesma visão do Decadentismo da virada para o século XX, o mesmo tipo de pensamento de Rimbaud), como místico portador da verdade oculta. Foi na Índia que a autora encontrou ainda viva essa noção. Lá o poeta era ainda admirado como criatura eleita:

(É preciso vir ao Oriente para se ver a importância atribuída às palavras dos poetas. É bem verdade que estes poetas do Oriente, quer os antigos, quer os de hoje, estão sempre com os olhos muito acima dos temas que dão renome à maior parte dos seus colegas ocidentais. Aqui o poeta é verdadeiramente um eleito, um inspirado, um mensageiro de avisos sobre-humanos. Neste mundo banhado de filosofia e misticismo, não há lugar para a pequena confiança do poeta do Ocidente, com problemas sentimentais, que aqui se despoja de toda sua amargura, como quem de repente perdesse o peso, e se encontrasse a levitar, magicamente.). (MEIRELES, 1999, p. 212).

Tendo em mente essas sensações da autora sobre a Índia, vejamos como algumas vertentes das religiões da Índia concebem o divino.

## 2.2 ALGUMAS PÉTALAS DO HINDUÍSMO

*Sábio filho, abandone a mente – o atributo limitador que origina a individualidade, assim causando a grande enfermidade de repetidos nascimentos e mortes – e realize brahman.*

---

Advaita Bodha Deepika, "A Extinção da Mente"

Não satisfeita com o tempo linear do cristianismo, Cecília encontra nas religiões orientais o sentido de libertação, pela interioridade, alcançada nesta existência e neste mundo ("this-worldliness"). Para entender o que significa essa "libertação" é necessário entender como se estabelece a noção de tempo no hinduísmo.<sup>5</sup> Segundo Mircea Eliade,

<sup>5</sup> É tarefa difícil definir o que é hinduísmo de maneira a fazer justiça a todas as suas crenças variadas, aqui serão apresentadas apenas algumas filosofias da Índia.

em *O Sagrado e o Profano*, há uma diferença entre o tempo do homem religioso (tempo sagrado) e o tempo do homem não-religioso.

Para o homem religioso a duração temporal "profana" (tempo normal e inerente ao homem não-religioso, com começo, nascimento, e fim – a morte) pode ser "parada" periodicamente pela inserção, por meio de ritos, de um tempo sagrado (tempo mítico primordial tornado presente; toda festa religiosa representa a utilização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, "nos primórdios"), não histórico. O homem religioso vive assim em duas espécies de tempo: o tempo corrente e o tempo sagrado, que se apresenta como um tempo circular reversível e recuperável; espécie de eterno presente mítico reiterado por meio de ritos.

Já o homem não-religioso tem o tempo como algo pertencente à sua natureza. O tempo não apresenta ruptura nem mistério, pois está ligado à sua própria existência; tem um começo e um fim: a morte. O homem religioso recusa-se a viver no presente histórico e esforça-se por voltar a unir-se a um tempo sagrado que de certo modo pode ser equiparado à eternidade (ELIADE, 1992. pp. 66-67).

No pensamento hindu, segundo os *Vedas*, o tempo é cíclico: o que está acontecendo agora, já aconteceu antes; o que ainda virá, também já aconteceu; e tudo que aconteceu se repetirá. É como a Ouroboros, a serpente que morde a própria cauda, símbolo da eternidade para os alquimistas medievais da Europa. Em Cecília Meireles há mesmo uma espécie de suspensão do tempo.

A base da filosofia indiana são os *Vedas*, as fontes para o conhecimento do Absoluto. Segundo os *Vedas*, *brahman*<sup>6</sup> é a única realidade, existente em si e para si mesmo, homogêneo, sendo impossível atribuir-lhe características ou limites. O ser que vive na ignorância (em *avidya*) se considera diferente do *brahman* devido ao seu ego (*aham*) e seu egoísmo (*mamata*), que desaparecem através de *jnana*, que promove a sabedoria (*vidya*) e que leva à libertação (*moksha*). Nesse sentido, diferentemente do cristianismo não místico, em que a criatura sente-se inferior ao criador, no hinduísmo, ao alcançar *moksha* ocorre a libertação do eu, da dualidade e pode-se então contemplar *brahman*. Livre da ignorância é possível compreender a unidade do mundo. A renúncia e o desapareço do eu levam a este entendimento.

### 2.2.1 Bramanismo

O hinduísmo, conforme dito anteriormente, é bastante vasto. Nos interessa, por conseguinte, desta rica religião e filosofia, aquilo a que Cecília Meireles se vinculou. Assim, tendo-se compreendido um pouco melhor a dimensão cíclica de tempo do homem sagrado,

<sup>6</sup> É a origem e raiz de toda a consciência que evolui neste mundo. Usaremos no decorrer da dissertação a palavra *brahman* para o conceito que se refere à origem e àquilo que a tudo subjaz e a palavra "Brahma" para nos referirmos à deidade hindu.

poder-se-á aprofundar um pouco mais em alguns aspectos do pensamento hindu.

Segundo Heinrich Zimmer, em *Filosofias da Índia*, o Bramanismo surgiu da antiga religião ária dos vedas. Originalmente, havia adorações e invocações aos deuses que compunham o panteão védico. Diferentemente do que ocorreu com os gregos, no círculo dos antigos pensadores hindus não houve declínio e descrédito dos deuses. A parcela do Absoluto presente no eu, chamada de *atman*, e o poder de *brahman*, para além do múltiplo, tornou-se o centro do hinduísmo, absorvendo todo o seu interesse. Essa prevalência de *brahman* reduziu o prestígio dos diferentes deuses, mas não os extinguiu, pois permaneceram em seus altos postos sendo considerados como manifestação e aparições do poder do Uno. Esta força una foi tida como imutável e idêntica, subjazendo a tudo, permanecendo suprema no interior das estruturas que se desdobram no universo e as transcendendo infinitamente. Com o desenvolvimento desse pensamento bramânico, o culto politeísta foi caindo em desuso, dando popularidade a uma nova forma de adoração (ZIMMER, 2008, p. 245).

Zimmer usa como exemplo deste tipo de culto a anedota sobre o *tat tvam asi*, que será referida mais à frente. Em contraponto com outras correntes hindus que foram essencialmente dualistas<sup>7</sup> (como o *samkhya* e o *yoga*), o não-dualismo da tradição védica considera essas oposições como fenomênicas. A anedota anteriormente contada mostra, por meio de analogia, que o princípio supremo, o *brahman*, está além da esfera dos nomes e das formas. Está em tudo, é tão sutil quanto o germe da semente, é inerente a todos os seres.

A principal motivação da filosofia védica, desde seu período mais antigo, tem sido a busca de uma unidade básica. Essa investigação e busca pela essência, por *brahman*, levou às mais complexas formulações teológicas e mesmo científicas (pensando-se em uma ciência natural arcaica), relacionando os elementos macrocósmicos e microcósmicos com as faculdades, órgãos e membros do corpo humano. Ambos os elementos eram identificados com detalhes dos ritos de sacrifício, a partir daí faziam-se rituais a fim de controlar essas forças subordinando-as ao desejo humano. Este pensamento remete à teoria das correspondências de Swedenborg, mas no caso do hinduísmo o corpo humano corresponde ao macrocosmo.

Com o decorrer dos anos, esse ritualismo foi sendo deixado de lado nos círculos de discussões, meditação e iniciação e prevaleceu apenas a correlação entre macrocosmo (*brahman*) e microcosmo (*atman*); assim deu-se início a uma pesquisa acerca das potencialidades do corpo humano, relacionando-as com os poderes do mundo exterior, o que culmina numa tentativa física de união.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Em algumas correntes dualistas, o Universo é interpretado a partir de dois elementos antagônicos: *purusa* (espírito puro) e *prakti* (causa originária por meio da qual o universo existe e se explica).

<sup>8</sup> Tal ideia se expandiu por todo mundo, tanto através do Budismo, quanto, hoje, no Ocidente, por meio do florescimento de escolas de *yoga* e de práticas físicas de purificação que almejam preparar o

Neste ponto podemos retomar Cecília Meireles. Deve-se compreender de que modo se dá essa busca pelo Absoluto (não só na poesia da autora, mas em toda a Filosofia Perene, sobre a qual falarei adiante): há uma questão que pode ser considerada física, a conexão com o Absoluto é a chamada mística. Mas, acima de tudo, nessas correntes do hinduísmo, o corpo deverá estar preparado para esta conexão. A conexão pode se dar de muitos modos, um deles seria o próprio *yoga*, que é um termo também utilizado para designar as práticas ou disciplinas físicas, mentais e espirituais com vistas a atingir um estado de paz permanente. A palavra *yoga* significa "união", mais especificamente entendida como "união com o divino".

Foi na *Bhagavad-gita* que o pensamento bramânico, védico, combinou-se com o pré-ária, aborígene, da Índia (ZIMMER, 2008, p. 272). Os sistemas não-árias, como o *yoga*, que caracterizavam-se pelo dualismo, unem-se, na *Bhagavad-gita*, aos preceitos bramânicos. A consequência disso, segundo Zimmer, foi o desenrolar de diferentes doutrinas ascéticas. A purificação seria a grande virtude da vida humana, e a meta seria a constante imobilidade na pureza cristalina.

A propósito disto, Cecília Meireles em carta para Mário de Andrade diz: "Espero que a sua saúde já esteja excelente. Pensei em mandar-lhe um "ata-yoga" [*hata yoga*], para V. se curar. - *respirando* como nós, os faquires... Mas V. podia rir, e, em magia, o riso é coisa muito perigosa, Mário". (MEIRELES, 1996, p. 307).

Esta carta demonstra que a busca pela união não se dava apenas no plano de sua poesia, mas também no plano da vida pessoal da autora. Cecília também foi adepta da meditação e controlava sua alimentação de acordo com práticas do *yoga*. Portanto, embora tenha se interessado por várias correntes de pensamento que estão relacionadas à busca pela união, a autora teve como maior influência as filosofias e práticas da Índia. Daí o seu grande interesse pelo respectivo país. Era um dos poucos locais em que ainda podiam-se encontrar vivas práticas tão ancestrais; isso fascinava a autora. Seu fazer poético está intrinsecamente relacionado a uma ideia de religiosidade. O poeta é relacionado, por Cecília, a um santo: "Depois vieram os santos e os bardos/ Os santos, cobertos de espinhos./ Os poetas cingidos de cardos" ("Epigrama N° 13, In. *Viagem*). Ao visitar a Índia a autora exprime, em suas crônicas, a grande excitação por encontrar a sua pátria de espírito:

(Porque estes orientais têm pela Poesia um respeito análogo ao que se costuma ter pela religião. A Poesia não é um versejar fútil: é uma espécie de iluminação interior, uma espécie de santidade e profetismo. A palavra do Poeta não é uma habilidade superficial, um diletantismo, - e sim um exemplo, uma revelação, um ensinamento através de sons e ritmos... Que alegria, respirar num país onde ainda se pensa desse modo! Que esperança de vida! Que renovação de fé na humanidade!). (MEIRELES, 1999, p. 266).

A autora buscou, portanto, tanto em sua vida pessoal, quanto na sua expressão poética, o Absoluto. Acerca do ascetismo, encontra-se na poesia de Cecília Meireles a constante busca pela pureza, a vontade de renúncia e disciplina, o crescente desprendimento do eu, a busca pela quebra da dualidade, menções à efemeridade da vida em contraposição a um "tempo inteiriço".

Foi com as *Upanishads*,<sup>9</sup> comentários filosóficos, que o pensamento bramânico esteve pronto para absorver as divindades do panteão védico primitivo e também as formulações filosóficas e devocionais da era não-ária. Os conceitos dualistas, para os brâmanes, refletem não o mundo, mas o intelecto que o apreende. A divisão estéril de matéria e espírito é abstração do intelecto, por isso o pensamento e o próprio intelecto têm que ser superados. É no *Mahabharata*, na *Bhagavad-gita* que os dualismos serão dissolvidos do pensamento védico e darão espaço a práticas como o *yoga*, apresentando uma concepção mais psicológica e espiritual, pregando a dissolução do "eu" para chegar à Verdade. Cecília Meireles tem em sua poesia essa tradição védica bramânica já amadurecida e que incorporou preceitos da Índia aborígene, por isso, em muitos casos, será possível comparar seus poemas com passagens da *Bhagavad-gita*.

### 2.2.2 Advaita Vedanta

Outra face do hinduísmo presente em Cecília Meireles é o Advaita Vedanta. Uma vez que é possível verificar aspectos dessa doutrina em sua poesia, é importante definir os preceitos dessa corrente. Cecília Meireles não deixou de mencionar os seguidores dessa corrente em suas crônicas:

No entanto, há na Índia uma pobreza voluntária que explica muitas coisas. Lembro-me de Ramakrishna (1836 - 1886), que viveu em Calcutá, embebido em misticismo, desprezando todas as comodidades do mundo, e de seu discípulo Vivekananda (1863-1902), que recebeu um estrangeiro com estas palavras: "sou o homem mais pobre do país mais pobre do mundo...". (MEIRELES, 2000, p. 213).

O Vedanta em si define a natureza da existência ensinando que o *self* (*Atman*) é da mesma natureza que *brahman*, o Absoluto. A percepção desta realidade é obscurecida no homem pela falsa ideia (*vikalpa*) que ele faz de si mesmo e do mundo, impedindo-o de viver a plenitude da unidade. Nos *Upanishads*, a consciência pura, chamada *brahman* (o Absoluto) é apresentado como o substrato do universo, a partir do qual aparece o mundo e também a consciência individual (*ahamkara*). Mas todas estas formas, de acordo com o Vedanta, são ilusórias. O mundo inteiro é a manifestação da realidade última, todavia

<sup>9</sup> Uma coleção de textos filosóficos que formam a base teórica para a religião hindu, conhecidos também como Vedanta ("o fim do Veda"), são considerados pelos hindus ortodoxos por conter verdades reveladas (*sruti*) sobre a natureza da realidade última (*brahman*) e descrever o caráter e a forma de salvação humana (*moksha*). Esses textos são, portanto, comentários sobre os *Vedas* e foram transmitidos oralmente por séculos.



não é ainda o Absoluto (*brahman*, portanto o homem, segundo esta corrente, não deve se perder buscando a verdade nas coisas aparentes, pois elas são a manifestação do Absoluto, mas não são o Absoluto em si. Nesse sentido, aquele que busca o Absoluto deve livrar-se dos invólucros do *Eu* a fim de desiludir-se para poder chegar ao Absoluto. Entretanto, esta substância "que é", sem predicados, subjaz a tudo, é a essência última de tudo, mas não pode ser apreendida materialmente.

O Advaita Vedanta, que significa: "Vedanta não-dual", tem como fundamento principal esta última ideia do Vedanta. Portanto, é um sistema filosófico que sustenta a ideia de que *brahman* é o Absoluto e de que é necessário libertar-se da ilusão para entendê-lo como consciência suprema.

Vedanta deriva de *vedas* e *-anta* significa "final". Nesse sentido, pode-se explicar vedanta como sendo o "conhecimento mais profundo dos Vedas" sistematizado por Shankara e difundido para o Ocidente por Ramakrishna<sup>10</sup> e seu discípulo Vivekananda.

O Advaita Vedanta foi a corrente hindu mais difundida no Ocidente. As ideias do não-dualismo influenciaram muitos pensadores indianos (como Sri Aurobindo, Tagore, Osho, Ramana Maharshi) e auxiliaram no processo de nacionalização da Índia.

Os preceitos do Vedanta serão retomados e explicados à medida em que forem aparecendo nos poemas analisados nos capítulos posteriores.

---

<sup>10</sup> Os conceitos básicos dos ensinamentos de Ramakrishna são a unicidade da existência, a divindade de todos os seres vivos e a unidade de deus e a harmonia das religiões. Assim como Shankara, há cerca de mil anos, Ramakrishna renovou o hinduísmo, que tinha se fragilizado com o excesso de superstição e ritualismo no século XIX. Todavia, além de defender a validade do Advaita Vedanta, também aceitou o *nitya*, substância eterna, e o *leela*, dinâmica da realidade, que literalmente significa "jogar", como um aspecto de *brahman*. Para entender o Advaita Vedanta de Shankara é preciso compreender a natureza *brahman*.

## 2.3 A ÍNDIA EM FLOR DE CECÍLIA MEIRELES

*A Índia é um país em que a sabedoria não se encontra apenas nos livros sagrados, mas na vida diária, que repete os apólogos e fábulas entrelaçados na tradição como os ramos do bosque e as tranças dos rios.*

---

Cecília Meireles

A proposta mística de Cecília foi enriquecida por meio de leituras sistemáticas, tanto de textos tradicionais hindus, quanto de escritores indianos. Segundo Dillip Loundo (que teve acesso à sua biblioteca) a autora leu desde a literatura sânscrita, clássica e antiga: os épicos *Ramayana* e *Mahabharata*; os textos dos *Vedas* e *Upanishads*, os *Sutras*, fábulas e sagas históricas. Passando pelo teatro e poesia, traduziu poetas místicos como Kabir, Mirabai e Tulsidas, clássicos como o livro de *Simbad e As Mil e Uma Noites*. Além disso, leu muitos orientalistas franceses e também se deteve no folclore regional de algumas regiões da Índia. Leu escritos como os de Ramakrishna, Vivekananda, Aurobindo Gosh, Sarojíni Naidu, Abhay Khatau, entre outros. Dessas influências, as mais marcantes foram a do poeta ganhador do prêmio Nobel de 1913, Rabindranath Tagore, e a de Mahatma Gandhi:

Escrevo Rabindranath Tagore e Saratchandra Chatterji, e ponho-me a recordar os meus primeiros encontros com a Índia, nesses tempos da adolescência em que todos somos tão generosos (...). Tempos em que tantas traduções de orientalistas famosos trouxeram ao Ocidente a notícia de um mundo que, literariamente, começara a existir, para nós, apenas a partir do século XVII. (...) Tudo o que vinha desse mundo era sedutor, a filosofia e suas interpretações; a revelação religiosa do povo; **a tendência mística de sua poesia** (grifos meus) (...). (MEIRELES, 1999, v. 3, p. 209).

É possível conhecer melhor as ideias de Cecília Meireles sobre a Índia lendo suas crônicas, principalmente as de viagem, em especial as sobre a Índia que, não sendo poucas (cerca de 60), dão uma aprofundada impressão acerca de suas opiniões sobre Oriente e Ocidente.

Em casa, as histórias de sua avó sobre a Índia e as figuras dos livros e tampas de caixas de chá vindas da China ou da Índia mexiam com a imaginação da jovem Cecília. Ao longo de sua vida, segundo Margarida Maia Gouveia, as leituras e ocupações da poetisa atestam uma sedução orientalista (GOUVEIA, 2007, p. 155). As suas primeiras leituras representaram, diz Dilip Loundo, esforços preliminares de navegar em águas mais profundas, marcadas por preconceitos e estereótipos orientalistas herdados do romantismo europeu (LOUNDO, 2007, p. 132).

Segundo Dilip Loundo (LOUNDO, 2007, p. 147), a presença de Tagore nas coleções cecilianas inaugurais (*Nunca Mais... e Poema dos poemas e Baladas para El-Rei*) constitui uma fase preparatória dos encontros profundos que viriam a acontecer com a Índia. Foi por meio de Tagore que a autora passou a entender mais como trilhar o ascetismo através da contemplação lírica do mundo, e também por meio do poeta indiano ela obteve ensinamentos sobre as potencialidades da educação enquanto esfera propícia para a busca dos compromissos espirituais de solidariedade.

Já Mahatma Gandhi aparece na obra ceciliana como símbolo de uma civilização antiga que se defronta com a modernidade. Os ideais de Gandhi<sup>11</sup> propagados por meio de uma práxis sociológica encontram seu espelho na lírica ceciliana. A Gandhi e ao poeta Tagore, Cecília dedicou poemas e crônicas. Traduziu vários livros de Tagore: *Puravi*; os contos *Mashi*, *Raja* e *Rani*; *Çaturanga* e a peça *O carteiro do Rei*.

A visita à Índia, em 1953, marcou o auge da relação de Cecília Meireles com o país. A viagem ocorreu em plena maturidade da autora, aos seus 51 anos. O que se evidencia nas suas crônicas é que, segundo Dilip Loundo, longe de confirmar ou contradizer o que havia consolidado no Ocidente, a visita ao país foi marcada por um ar de "retorno" ao já conhecido. Após oito dias de viagem Cecília Meireles diz sentir-se como se tivesse sempre vivido ali. Isso se deve ao fato de que a autora estabeleceu relações não somente com a antiguidade indiana, mas também com a sua contemporaneidade:

(...) As danças contaram-me seus hieróglifos, os ídolos, suas histórias, os faquires, sua disciplina. Tudo isso vem comigo, ajustado à minha alma, como outras muitas heranças. Tudo isso vem comigo; nada disso venho procurar aqui. (MEIRELES, 1999, p. 158).

Ao visitar a Índia, tudo o que havia sido assimilado por meio de leituras se intensifica, pois o país passa a ser não apenas realidade imaginária, mas realidade viva e palpável. O espaço indiano torna-se presente, as cidades, os cheiros, as pessoas. Cecília Meireles passa então a captar a unidade que existe acima de toda a multiplicidade que a Índia possa demonstrar, assim representando em seus *Poemas escritos na Índia*, segundo Dilip Loundo, a utilização do eu e a materialização do Absoluto (LOUNDO, 2007, p. 139).

### 2.3.1 Cecília e o Orientalismo

Ao longo de séculos criou-se uma ideia de alteridade em relação aos que vivem ao Leste. Isto remonta aos textos gregos, passando pelos romanos e os outros bárbaros, chegando aos cristãos e os outros islâmicos. Trata-se de um acúmulo contínuo de informações que possibilitou lidar de forma familiar com o diferente. Muitos ocidentais recorreram ao

<sup>11</sup> Notoriamente o ideal de *ahimsa*, que significa não-violência.

orientalismo como modo de descrever, entender e interpretar o Oriente. Por décadas, os orientalistas falaram sobre essa outra parte do mundo, traduziram textos, descreveram civilizações, religiões, dinastias, culturas e mentalidades.

O Orientalismo pode ser entendido por sua tradição acadêmica que reproduz um estilo de pensamento baseado em distinções ontológicas e epistemológicas feitas entre "Oriente e Ocidente", entretanto a tradição orientalista acabou tomando o Oriente como uma espécie de "parâmetro de comparação" para corroborar uma suposta imagem de evolução do Ocidente; em outras palavras: o ocidental se mostrou incapaz de se ver em progresso sem que houvesse um referencial estático e fixo no tempo e espaço. Nesse sentido, os orientalistas construíram em seu imaginário um Oriente específico e estanque, que serviu e ainda serve como parâmetro para a avaliação do próprio Ocidente (SAID, W. 1990).

Diz Dilip Loundo que a lista de orientalistas lidos por Cecília Meireles é vasta demais para ser mencionada. Sob esse aspecto surge a pergunta: arraigou-se na autora a ideia perpetuada pelos orientalistas de um Oriente estático, utilizado apenas como modelo para afirmar a ideia de Ocidente? Para responder essa pergunta é necessário olhar com minúcia a obra da autora e perceber que tipo de relação ela estabeleceu com o Oriente. A autora diz no livro *O que se diz e o que se entende*, em "Meus orientes":

O Oriente tem sido uma paixão constante na minha vida: não, porém, pelo seu chamado "exotismo" - que é atração e curiosidade de turistas - mas pela sua profundidade poética, que é uma outra maneira de ser da sabedoria. Como se cristalizou em mim esse sentimento de admiração emocionada por esses povos distantes, não é fácil de explicar em poucas linhas. Mas foi uma cristalização muito lenta, dos primeiros tempos da infância. E lembro-me nitidamente desses antigos encontros, que me deixavam tão pensativa e interessada, antes que eu pudesse adivinhar, sequer, a sua significação. (MEIRELES, 1980, p. 36).

Dada a relação que a autora estabeleceu com o Oriente desde sua infância, seria muito difícil que ela se encaminhasse para os erros cometidos pelos orientalistas e tratasse o Oriente como simples objeto para a reinvenção do Ocidente. Para Cecília, o Oriente sempre foi vivo, ainda que a partir dele ela estabelecesse comparações com o Ocidente. Fazia isso por meio de um acompanhamento gradual da contemporaneidade oriental, lendo e conhecendo um Oriente vivo que pulsava ao mesmo tempo em que o Ocidente:

O viajante ocidental [...] precisa, também, conhecer a atualidade desses povos, que não estão mortos, mumificados, incertos, mas, ao contrário, vivos, em grande vibração... (MEIRELES, 1999, p. 39).

Além do conhecimento do que se produzia na Índia contemporaneamente à sua existência, a poetisa leu os textos que fundamentam toda a cultura hindu e conseguiu absorver os ensinamentos neles contidos, transmitindo-os por meio de sua poesia – tanto nos temas, nas escolhas do léxico, quanto no ritmo e na forma – fazendo dela o meio para

a prática desta filosofia. Nos seus relatos de viagem a Índia está muito presente e os nomes Mahatma e Tagore ecoam evocando o hinduísmo e seus ideais. Em suas descrições da Índia tudo parece muito bonito, colorido e surpreendente. Nas primeiras leituras as menções aos pobres, famintos e aos problemas inerentes a um país subdesenvolvido parecem ser tão poucas que, no conjunto das crônicas, quase passam despercebidas, fazendo com que pensemos ser o relato ceciliano algo idealizado. Todavia, Cecília Meireles gravou em suas crônicas impressões muito enriquecedoras acerca das diferenças entre Oriente e Ocidente. As passagens que tratam da pobreza, dos mendigos e corvos, por exemplo, não são poucas, mas são muito pontuais. Nas crônicas a autora evidencia a sua clareza de conhecimento sobre o Oriente. Estando em um país ocidental, a Itália, quando retornava da Índia, escreveu:

(...) penso outra vez nas distâncias que vão do Ocidente ao Oriente. Não a de terras e mares; mas de espírito. Máquinas fotográficas; bolsas repletas de mil lembranças: o gosto esportivo de estar deitado ao sol num país estranho, carregado de tradições ilustres... O prazer de bem comer, de bem viver, de bem comprar, – esta vida momentânea eternizada em minutos passageiros, – tudo isso está aqui, entre risos festivos... Tudo isso que, lá na Índia, é o efêmero, com que transige uma vez ou outra, com a consciência da eternidade, que é o nosso território profundo, do princípio ao fim. (MEIRELES, 1999, p. 42).

Essa noção de tempo efêmero e tempo eterno (vinda do hinduísmo), da qual a autora se mostra tão consciente, sendo capaz de percebê-la nas contraposições entre Índia e o Ocidente – representada na crônica "Oriente-Ocidente" por Roma –, está de modo muito significativo em sua poesia, desde seus primeiros escritos, num harmônico conjunto compondo a busca mística pelo Absoluto.

Concomitantemente à época em que viveu a autora, o Oriente sofria diversas mudanças, uma delas foi o já referido Renascimento hindu, do qual Cecília Meireles tinha muito conhecimento, além dos processos de independência, nacionalização e unificação:

Do Mediterrâneo ao Extremo Oriente, todos esses povos sobreviventes da antiguidade estão agitados por uma onda de renascimento. Muitos deles conquistaram há pouco sua liberdade, e passaram, assim, a ser responsáveis pela sua posição, num momento difícil do mundo, com os últimos fogos de guerra ainda mal apagados. (MEIRELES, 2009, v 2, p. 39).

Se no início de sua carreira como poetisa, Cecília Meireles demonstrou certo orientalismo, ou seja, algum deslumbramento e exagero nas interpretações sobre o Oriente, em suas crônicas podemos ver o contrário: uma grande consciência da história presente desses povos, uma justificada admiração pelo profundo conhecimento dessas culturas.

Cecília não ignorava as contradições da Índia. A pobreza e sujeira do local, elementos tão incessantemente citados por outros autores que estiveram no país na mesma

época, como o antropólogo francês Lévi-Strauss, não são suficientes para ofuscar o deslumbramento causado por uma "relação de anos", relação esta enriquecida ainda mais com a viagem. Cecília fez uma opção ao relatar em suas crônicas aquilo que a aproxima da Índia, aquilo que tornava o país a sua pátria de espírito.

A autora via o poeta como um santo, espécie de vidente mensageiro. O único lugar em que encontrou viva esta mesma compreensão foi na Índia. Não é de se admirar, portanto, o êxtase de Cecília Meireles ao deparar-se fisicamente, não mais apenas por livros, com esse povo.

Conforme a própria Cecília Meireles mencionou em crônica citada acima, a virada para o século XX foi de grande efervescência e renascimento no Oriente. A autora, portanto, não foi a única a sensibilizar-se e debruçar-se sobre as questões do Leste e do Absoluto. Outros poetas, não por acaso admirados por ela, tiveram o mesmo interesse e podem ter, inclusive, servido de exemplo para aprofundar seus estudos a fim de melhor compreendê-los.

## 2.4 A FILOSOFIA PERENE: A COROLA DA LÓTUS

*Ele não pode ser identificado por palavras como "ser" no sentido comum, significando a categoria das coisas. Nem pode ser identificado por qualidade, pois é sem qualidade (...). Nem pode ser relacionado, pois "é sem segundo" e não é objeto de nada, a não ser de si mesmo. Portanto, não pode ser definido por palavra ou ideia; como diz a Escritura, ele é o Uno "diante do qual todas as palavras refluem".*

---

Shankara

O termo "Philosophia Perennis" foi retomado por Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716),<sup>12</sup> a fim de designar a filosofia comum e eterna que subjaz a todas as religiões. Quem popularizou o termo foi Aldous Huxley (1894-1963)<sup>13</sup>, em seu livro *A Filosofia Perene*, 1945.<sup>14</sup> Para este escritor o termo refere-se a:

<sup>12</sup> Leibniz usa o termo criado no século XVI por Agostino Steuco (1497-1548), filólogo, antiquário e filósofo italiano, em seu livro intitulado: *De perenni philosophia libri X*, 154, no qual a filosofia escolástica é vista como o auge da sabedoria cristã, para a qual todas as outras correntes filosóficas apontam de uma maneira ou de outra.

<sup>13</sup> Famoso principalmente por seus romances de ficção científica, contos, poemas e contos de viagem, Huxley foi também um humanista que interessou-se por assuntos espirituais, como misticismo filosófico, a libertação (*moksha*) e uso de enteógenos, escrevendo livros e ensaios sobre tais assuntos.

<sup>14</sup> Huxley busca mostrar o que é a Filosofia Perene ao identificar um certo padrão de um conhecimento espiritual universal, que transcenderia épocas e culturas. Huxley busca mostrar como a Filosofia Perene é uma base comum aos múltiplos saberes religiosos e místicos, e que seria o grande conhecimento a ser alcançado pelo homem. Para isso ele interpreta os mais variados filósofos, sábios e místicos das mais diferentes épocas, mostrando como a ideia de algo que é perene e subjaz a todas as coisas esteve

(...) a metafísica que reconhece uma Divina Realidade substancial ao mundo das coisas, vidas e mentes; a psicologia que encontra na alma algo similar ou mesmo idêntico à Divina Realidade; a ética que coloca a finalidade do homem no conhecimento da Base imanente e transcendente de todo o ser – a coisa é imemorial e universal.<sup>15</sup> (HUXLEY, 1971, p. 01).

Para ilustrar melhor como deve ser entendido aquilo que é imemorial e universal, aquilo que é fundamento de toda a multiplicidade do mundo, vale citar uma famosa e importante anedota brâmane recontada por Robert Heinrich Zimmer (1890-1943)<sup>16</sup> em *Filosofias da Índia*, 1951. Assim reconta: era uma vez Svetaketu Aruneya. Aos doze anos seu pai lhe disse que fosse viver a vida de um estudante do conhecimento sagrado e o enviou para ser um brâmane. Ao voltar, com vinte e quatro anos, tiveram a seguinte conversa:

"Svetaketu, meu querido, já que agora estás envaidecido, te acreditas erudito e és orgulhoso, pediste também aquele ensinamento mediante o qual o que não tem sido ouvido chega a ser ouvido, o que não se pensou vem a ser pensado, o que não se entendeu vem a ser entendido?"

"Imploro, senhor, qual é esse ensinamento?"

"Assim como, meu querido, por um pedaço de argila se pode conhecer tudo o que é feito de argila (...) tal como por um ornamento de cobre pode se conhecer tudo que é feito de cobre (...) assim é, meu querido, este ensinamento"

"Em verdade, aqueles homens dignos não sabiam disso; caso o soubessem por que não mo teriam contado? Mas tu, senhor, conta-me!"

"Assim seja, (...) traze-me um figo de lá."

"Aqui está!"

"Divide-o."

"Está dividido, senhor."

"Que vês aí?"

"Estas sementes muito pequenas, senhor."

"Divide uma delas, por favor. (...) Que vês aí?"

"Absolutamente nada, senhor."

"Em verdade, meu querido, esta utilíssima essência que tu não percebes; em verdade, meu querido, desta utilíssima essência é que surge esta grande figueira sagrada. Acredita-me, meu querido, isso que é a essência mais sutil, este mundo inteiro tem isso como seu Eu. Isso é a Realidade. Isso é o *atman*. Aquilo tu és (*tat tvam asi*), Svetaketu." (ZIMMER, 2008, p. 245-246).

De um ponto de vista não dualista, segundo Zimmer, compreende-se que o princípio supremo é inerente a todos os seres, subjacente a eles e é seu fundamento, mas é

e está presente nas mais diversas correntes de pensamento, que, por sua vez, não são tão diversas assim.

<sup>15</sup> O termo "substancial", usado por Huxley, pode dar a entender que o que é "perene" possa ser uma substância, mas ocorre que tal concepção se deve ao fato de muitos filósofos ocidentais terem como base de seu próprio pensamento uma posição aristotélica, o que faz com que não haja uma desvinculação da ideia de que há uma substância imaterial suportando o material. Filósofos como Platão e Plotino, como se mostrará, não tiveram esse problema, pois compreendem a imaterialidade daquilo que é perene.

<sup>16</sup> Zimmer foi um importante historiador das religiões e orientalista alemão.

invisível e não é substância. Todavia, ainda que pareça se transformar por meio de todas as formas do mundo (assim como a argila pode ser matéria para muitos potes), as formas visíveis são meras transformações e não devemos limitar nossa atenção ao espetáculo de suas transfigurações (ZIMMER, 2008, p. 247).

Sendo assim, a Filosofia Perene relaciona-se primeiramente ao Absoluto e, ainda, ao múltiplo mundo da matéria, vidas e pensamentos. No entanto, a natureza da unidade não pode ser apreendida diretamente. Esta filosofia ensina, ainda, que é desejável conhecer a Base Espiritual de tudo, não apenas dentro da alma, mas também fora do mundo e da alma (HUXLEY, 1971, p. 09). Para Huxley, quem deseja "conhecer 'Aquilo' que é o 'tu'" tem três formas de fazê-lo: pode principiar olhando para o seu tu individual e "morrer para o ser" (o ser do raciocínio, da vontade e das sensações) e compreender, assim, o Ser, o Reino de Deus, que está dentro de nós. Ou pode principiar com os "tus" existentes fora de si e tentar realizar a sua unidade com cada um e com seu próprio ser. Ou, por fim, pode buscar a aproximação com Aquilo, simultaneamente, por dentro e por fora (HUXLEY, 1971, pp. 8–11).

Diante desta busca realizada por diversos homens no decorrer da história, o "*tat tvam asi*"<sup>17</sup> foi, ao longo dos séculos, denominado de várias maneiras. Cada corrente mística de filosofias e religiões tem seu modo de nominar o que subjaz a tudo. A Filosofia Perene é o reconhecimento disto que é imemorial e universal, ou seja, do que está presente em todas as culturas e religiões. Neste trabalho utilizaremos para denominar esse algo imaterial e universal, o termo *Absoluto*, pois é o mesmo termo utilizado por Cecília Meireles, foco das análises desta dissertação.

Para entender melhor a Filosofia Perene, far-se-á agora um passeio pela história. Para isso é utilizado o livro *The Great Chain of Being*, de Arthur O. Lovejoy (1873-1962)<sup>18</sup>, em que o autor traça uma história das ideias (mais restritamente uma história da filosofia), mostrando o que tem sido a filosofia dominante da maior parte da humanidade civilizada durante a maior parte de sua história (o foco principal é o Ocidente).

Ken Wilber<sup>19</sup> em seu livro *The Eye of Spirit*, 1997, no capítulo sobre Filosofia Perene, comenta o livro de Lovejoy e a referida filosofia atentando para o seguinte fato:<sup>20</sup>

Known as the "perennial philosophy" – "perennial" precisely because it

<sup>17</sup> Aquilo que tu és.

<sup>18</sup> Foi um filósofo americano, influente historiador e intelectual, que fundou o campo conhecido como história das ideias.

<sup>19</sup> Wilber é escritor e filósofo estadunidense. Escreveu e palestrou sobre misticismo, filosofia, ecologia e psicologia do desenvolvimento. Seu trabalho formula o que ele chama de Teoria Integral.

<sup>20</sup> Ken Wilber ainda nota que o que é central na Filosofia Perene é a noção de *Great Chain of Being*. Isso quer dizer que a realidade, de acordo com a Filosofia Perene, não é unidimensional, não é um plano uniforme estirando-se monotonamente ante os olhos. Em vez disso, a realidade é composta de várias dimensões diferentes, mas contínuas. A realidade manifesta consiste em diferentes graus ou níveis, que vão desde o menor: o mais denso e menos consciente, até o mais alto: o mais sutil e mais consciente.



shows up across cultures and across the ages with many similar features – this worldview has, indeed, formed the core not only of the world's great wisdom traditions, from Christianity to Buddhism to Taoism, but also of many of the greatest philosophers, scientists and psychologists of both East and West, North and South. So overwhelmingly widespread is the perennial philosophy – the details of which I will explain in a moment – that it is either the single greatest intellectual error ever to appear in humankind's history – an error so colossally widespread as to literally stagger the mind – or it is the single most accurate reflection of reality yet to appear.<sup>21</sup> (WILBER, 1997, p. 39).

Sob esse aspecto, segundo Ken Wilber, estamos diante de uma das mais recorrentes ideias de todos os tempos. O fato é que Cecília Meireles tentou em sua vida pessoal (seja, por exemplo, por meio de práticas de *hata yoga* e meditação) e, em sua poesia, chegar ao Absoluto. Por esse motivo interessou-se pelas mais diversas correntes filosóficas e religiões, sempre tendo como foco o Absoluto. Portanto, veremos que as correntes com as quais a autora dialoga são justamente as vertentes místicas inerentes a todas as religiões e filosofias.

Para compreender melhor os passos da poetisa brasileira, vejamos o percurso dessa filosofia, comum e recorrente, traçado por Lovejoy em seu livro. O autor inicia com a gênese da ideia na filosofia grega, atribuindo a Platão a primeira aparição, pois a ideia de "cadeia do ser" teria aparecido pela primeira vez em *Timeu*.

Arthur Lovejoy, para ilustrar a importância de Platão, cita o comentário em que Alfred North Whitehead (1861-1947)<sup>22</sup> diz que a filosofia ocidental consiste basicamente em comentários sobre Platão. Todavia, convém salientar que essa centralidade deu fruto a duas conflitantes formas de interpretações da filosofia de Platão, ou seja, sua influência sobre as gerações posteriores trabalhou em duas direções opostas (LOVEJOY, 1976, p. 24).

Lovejoy explica a filosofia de Platão tomando como base duas diferentes interpretações a que denomina: "otherworldliness" e "this-worldliness" (ambas são importantes para compreender as fases da poesia de Cecília Meireles).

A primeira das interpretações acerca da filosofia de Platão, e a mais corrente dentro da filosofia ocidental dominante, é a que Lovejoy chamou de "otherworldliness". Essa pressupõe, conforme o nome, que há uma linha que separa dois diferentes mundos. Ou seja, refere-se à interpretação de que o ser humano não somente procura, mas pode encon-

<sup>21</sup> "Conhecida como a "Filosofia Perene" – "perene" precisamente porque aparece em todas as culturas e ao longo dos tempos, com muitas características semelhantes – esta visão de mundo formou, de fato, o núcleo não só de grandes tradições de sabedoria do mundo, do Cristianismo, Budismo, Taoísmo, mas também de muitos dos maiores filósofos, cientistas e psicólogos de ambos Oriente e Ocidente, Norte e Sul. Tão esmagadoramente difundida é a Filosofia Perene na história da humanidade – os detalhes os quais vou explicar em um momento – que é ou o único grande erro intelectual que já apareceu na história da humanidade – um erro tão colossalmente difundido que literalmente confunde a mente – ou o único reflexo mais acurado da realidade que já apareceu". (Tradução própria).

<sup>22</sup> A. N. Whitehead foi um matemático e filósofo inglês.

trar algum final fixo, imutável, intrínseco, um bem perfeitamente satisfatório, assim como a razão humana procura, e pode encontrar algum estável, definitivo, coerente e autoexplicativo objeto, ou objetos, de contemplação e um mundo fora do seu (Idem, *ibidem*). Essa interpretação de Platão, como veremos, foi a utilizada tanto por Eliane Zagury quanto por Leila V.B. Gouvêa em análises da poesia de Cecília Meireles.

Intrínseca a essa suposição de haver um outro mundo, está uma perspectiva dualista, corrente tanto na ideia de que as coisas do mundo são reflexos de um outro mundo perfeito e imutável, quanto na ideia de que há um sujeito (dentro) que conhece objetos externos (fora) à sua subjetividade. Platão, segundo Lovejoy, não fez distinção entre essência e aparência, essa distinção só apareceu na interpretação platônica feita por Aristóteles. Platão, portanto, não foi um platônico no sentido comum que damos a essa palavra. A distinção feita por Aristóteles fundamentou tanto a filosofia cristã medieval quanto a recorrente tentativa de superá-la: conhecida como filosofia moderna (que tem como seu expoente René Descartes).

Portanto, muito dessa interpretação chamada por Lovejoy de "otherworldliness" é fomentada por uma interpretação moderna. Enxergar dualismo em Platão é estar relacionado a uma interpretação Aristotélica do filósofo.

Interpretar poemas de Cecília Meireles sob esse viés ("otherworldliness") é possível principalmente no que diz respeito aos poemas da primeira fase (conforme será demonstrado na sequência do trabalho), pois em seus primeiros livros há uma separação entre o mundo do eu-lírico e o mundo do Absoluto (representado por El-Rei, Eleito e Tu). A partir de *Viagem* (1939), o Absoluto passa a ser buscado e identificado no mesmo universo do eu-lírico, sendo simbolizado pela música, mar, e encontrado no confronto do eu-lírico consigo mesmo. Nesse sentido, a segunda fase da obra da autora pode ser mais bem analisada tendo como base a outra interpretação de Platão, a "this-worldliness", aquela na qual não há dualismo separando o mundo real de um ideal.

Vale notar que, diferentemente de um poeta como Walt Whitman, o eu-lírico ceciliano não se vê identificado com o Absoluto a ponto de com ele se confundir. O que ocorre na passagem da fase imatura para a madura é que o eu-lírico passa a identificar o Absoluto nos elementos que compõem o seu próprio mundo: rosa, mar, pássaros (por exemplo) e não mais num lugar ideal e inalcançável.

A passagem de uma fase para a outra na obra de Cecília Meireles ficou evidente com a publicação póstuma de *Cânticos* e, a partir de *Viagem*, sua poesia amadureceu. Pode ser, portanto, que a autora tenha mudado seu modo de interpretar tanto Platão quanto o hinduísmo, o que significa que os preceitos filosóficos-religiosos que subjazem ao seu fazer poético passaram por um processo que culminou na busca pela extinção da dualidade nos seus poemas, dualidade no sentido de separar o mundo habitado pelo eu-lírico daquele no qual habita o Absoluto.

Sua poesia redimensionou-se, buscando símbolos a fim de bem falar (*logos*) do único assunto filosófico possível (no sentido pré-aristotélico): o Uno, em Cecília, o Absoluto. Os esforços do eu-lírico são intensos ao tentar transmitir os sentidos das palavras. Como, então, evidenciar as articulações de sentido do Absoluto através da multiplicidade dos símbolos? Tem-se em Cecília, como veremos, construções como a que segue: "bateu-me a palavra na boca,/ e depois no teu ouvido./ Levou somente a palavra,/ deixou ficar o sentido". Esse "sentido" pode se referir ao Absoluto, e está relacionado à outra interpretação de Platão, aquela a que Lovejoy denomina de "this-worldliness". Essa segunda linha de interpretação de Platão compreende um único mundo. ("Canção", In. *Viagem*).

Lovejoy defende que a correta interpretação de Platão é a "this-worldliness". Segundo Lovejoy, o mundo sensível nunca foi, para Platão, mera ilusão. Nada na diversidade da natureza é deixado de fora, tudo é simplesmente projetado em outro reino do ser onde cada elemento pode ser mais bem apreciado esteticamente, essa é a noção de "cadeia do ser". O que aparece é. Significa dizer também que não há nada a ser alcançado além do que já aparece, nada a ser feito (diferentemente da corrente que pretende encontrar algo para ser contemplado), portanto só se pode ser, ou, no máximo, e onde reside toda a dificuldade, lembrar que é. Nas palavras de Cecília Meireles: "só resta renunciar", renunciar para ser, ou ainda: "sem noção do mal nem do bem/ — jogo de pura geometria/ que eu pensei que se jogaria/ mas não se joga com ninguém" ("Despedida", In. *Viagem*). Daí deriva a ideia de "plenitude", pois, com base nessa interpretação das ideias de Platão, o universo é completo (pleno), porque se constitui de uma diversidade máxima de formas, em que todas as formas possíveis tornam-se atuais.

Esse modo de ler Platão auxilia nas análises e interpretações dos poemas de Cecília compreendidos nos livros *Viagem*, *Vaga Música* e *Mar Absoluto*. Torna-se profícuo o suporte na interpretação "this-worldliness" de Lovejoy sobre Platão uma vez que, nos livros supracitados, não havendo uma identificação total do eu-lírico com o Absoluto, este pode ser apreendido nas formas do mundo natural, principalmente. Aqui, também, pode-se compreender um pouco a preferência de Cecília Meireles por temas desvinculados do cotidiano da cidade, pode-se vislumbrar uma leve explicação para o fato de a autora não se atrelar aos temas urbanos da poesia modernista que se consolidava contemporaneamente à sua obra: o urbano do modernista era já criação humana, não estando nem o eu-lírico ceciliano (representação do humano) identificado com o Absoluto, quem dirá as suas criações urbanísticas. O eu-lírico da poesia de Cecília vê, portanto, na natureza a possibilidade de encontro com o divino Absoluto e, por isso talvez, a opção de não trabalhar com os temas urbanos. Nesse sentido, a ideia de "Cadeia do Ser" cabe para analisar os três primeiros livros da fase madura da autora, ou seja, é possível encontrar nos poemas desse período a presença no mundo natural de algo que reporta ao divino.

É esta interpretação de Platão que levará os neoplatônicos à ideia do Absoluto (*Uno*) e obterá seus ecos nos místicos da Idade Média. É dessa mesma interpretação não-

dual, ou seja, que não faz distinção entre essência e aparência, que partilha o neoplatônico Plotino (205-270 d.C).<sup>23</sup>

Porfírio (232-304 d.C) foi quem editou nas *Enéadas*<sup>24</sup> os tratados de Plotino. O princípio filosófico de Plotino é o de que todas as coisas procedem de e convergem para o Uno (realidade primordial), sendo mais perfeita a vida mais próxima da unidade. Surge dessa unidade o intelecto, e do intelecto a alma e a matéria, constituindo o que é múltiplo. Para Plotino, o Uno é simples (não composto), ao mesmo tempo em que é a causa da existência das coisas compostas, múltiplas.<sup>25</sup> A fim de explicitar melhor, seguem dois trechos das *Enéadas*.

É pelo Uno que todos os seres são seres: tanto os seres que são seres no sentido primeiro do termo, quanto tudo o que se diz fazer parte dos seres (...). O que então poderia realmente ser senão o Uno, se é verdade que, privados do Uno que é seu predicado, tais seres deixam de sê-lo? Pois não há exército se ele não for uno, não há coro nem rebanho se não forem unos.<sup>26</sup> (PLOTINO, 2002, p. 121).

Pois bem, o que é então o Uno, e que natureza ele pode ter? Podemos dizer que não é fácil falar a respeito disso, o que não é nada surpreendente, pois também não é fácil dizer o que é o Ser e o que é a Forma ideal(...). Mas, quando a alma quer ver apenas por si mesma, e se recolhe na unidade, e é uma por estar unida a ele, não acredita possuir aquilo que busca, pois nesse momento não se diferencia do objeto de sua contemplação. E no entanto, quem quiser filosofar a respeito do Uno deve fazer exatamente isso. (Idem, p. 124)

Para Plotino, todas as coisas anseiam a contemplação. A natureza existe para contemplar o Uno e as coisas são para contemplar e contemplam porque são. O que se chama natureza, logo, é uma alma "produto de uma alma anterior mais poderosa, possuidora em si mesma de uma contemplação serena" (*Enéada* III). Em Plotino, assim como *brahman* no hinduísmo, o Uno é sem forma e sem limites, por isso é impossível apreendê-lo e quando se é uno (no momento exato do recolhimento da alma na unidade) não há diferenciação entre a alma e seu objeto de contemplação, pois tornam-se o mesmo. Nesse sentido, filosofar sobre o Uno, por mais contraditório que possa parecer, é justamente não diferenciar-se dele.

Plotino é importante para esta dissertação principalmente porque influenciou os místicos cristãos da Idade Média e os poetas ingleses da virada do séc XIX para o XX. Cecília Meireles teve particular interesse por essas duas épocas, trazendo da Idade Média

<sup>23</sup> Plotino foi discípulo de Ammonius Saccas (175-240/242 d.C), fundador do neoplatonismo. Os neoplatônicos foram denominados assim apenas posteriormente, por estudiosos modernos, para não serem confundidos com os platônicos, uma vez que, apesar de uma interpretação bastante diversificada dos mesmos, se denominavam como tais.

<sup>24</sup> Os dados sobre a vida de Plotino foram retirados da tese *Plotino, Enéadas I, II e III; Porfírio, Vida de Plotino (volume I)*, de Luis Baracat Junior.

<sup>25</sup> *Enéadas* VI. 8 [39]7. 46-54, 12. 14-17.

<sup>26</sup> *Enéada* VI.

algumas formas para a sua poesia. Com relação à virada do século, chegou a estudar inglês a fim de compreender esses poetas.<sup>27</sup> Plotino tornou-se um nome bastante comum para o círculo de Rilke, Yeats e Ezra Pound.

Esses poetas foram popularmente, em alguns momentos, chamados de místicos. Nas análises feitas pelos mais renomados críticos de Cecília Meireles não é rara a presença dos termos "mística" e "misticismo". Por quais motivos entenderam os críticos ser mística a poesia de Cecília Meireles? O que esperavam da acepção do termo para usarem-no sem se preocuparem com a definição?

Vejamos como se dá o surgimento do termo "mística" e suas modificações na Idade Média a fim de tentar entender o que críticos como Darcy Damasceno e Leodegário A. de Azevedo Filho, por exemplo, tentaram expressar ao usar o termo "mística" como adjetivo para a poesia de Cecília Meireles e a fim de propor uma definição que explique por que a sua poesia talvez não seja necessariamente mística como lhe foi atribuído.

Lovejoy dedicou um capítulo ao misticismo na Idade Média. Nesse época, segundo Lovejoy, dois homens foram responsáveis por ler e reinterpretar Platão e Plotino: Santo Agostinho e o desconhecido autor do séc. XV que ficou chamado por Pseudo-Dionísio Aeropagita.<sup>28</sup> (LOVEJOY, 1976, p. 67). Estes dois exerceram uma grande influência sobre a religiosidade monástica medieval. A Alta Idade Média viu um florescimento da prática mística<sup>29</sup> e teorização correspondente ao florescimento de novas ordens monásticas.

A palavra misticismo e o conceito de místico assumiram os mais variados contornos no decorrer da história da humanidade. O termo sofreu muitas deturpações ao longo dos séculos e atualmente assumiu significados ingênuos que denotam uma espécie de fanatismo ou irracionalidade. Dizer que alguém é místico é quase o mesmo que chamá-lo de louco. Isso demonstra os graves problemas da nossa sociedade contemporânea que, calcada em uma filosofia moderna, não consegue aceitar o conhecimento do sensível. Segundo Bernardo Lins Brandão, em "Só em Direção ao Só: Considerações Sobre a Mística de Plotino", foi com base nessa acepção de mística que alguns autores consideraram as experiências de Plotino como produtos da imaginação exaltada de um doente, ou então, alucinações de um usuário de ópio. Isso é o que não queremos que venha a ocorrer com Cecília Meireles.

Não se pode falar de mística em sua acepção original, pois o termo advindo do

<sup>27</sup> Cecília chegou a traduzir Rilke.

<sup>28</sup> Recebeu esse nome por ser autor de uma estranha coleção de escritos os quais assina com o nome de Dionísio, o discípulo ateniense de São Paulo.

<sup>29</sup> Misticismo cristão refere-se ao desenvolvimento de práticas místicas e teóricas dentro do Cristianismo. Tem sido frequentemente ligado à teologia mística, especialmente nas tradições católicas ortodoxas e orientais. Os atributos e os meios pelos quais o misticismo cristão é estudado e praticado são variados e vão desde visões de êxtase da união mística da alma com Deus, à leitura e observação da Sagrada Escritura. Veja-se, portanto, que, mesmo em um núcleo mais fechado, há diferentes modos de reportar-se ao Absoluto.

grego *mustikós* significava *mistérios*, em especial relacionava-se aos "mistérios de Elêusis" – que eram ritos anuais de iniciação ao culto das deusas Deméter e Perséfone (BRANDÃO, 2007, p. 152). Foi Pseudo-Dionísio Areopagita quem modificou o significado do termo. A nova acepção foi fixada na Idade Média e consagrada pelos místicos cristãos posteriores. Seu *Tratado da Teologia Mística* foi um dos escritos mais lidos da Idade Média. Durante cinco séculos (do século XIII ao XVIII) este tratado teria sido a referência dominante na literatura teológica latina. Este mesmo período concentrou uma série de autores que, escrevendo com as palavras e a cultura de seu tempo, deixaram obras que hoje são consideradas entre os principais escritos místicos, ainda que não tenham eles próprios utilizado o termo, como as do teólogo alemão Meister Eckhart (1260-1327) e do polímata sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772).

Pode-se dizer, a partir das comparações entre religiões e filosofias, que entende-se como mística a busca da comunhão com o Absoluto, através da comunhão direta, intuição, instinto ou *insight*. Ou seja, diz respeito a uma forma superior de natureza religiosa ou religioso-filosófica, que se dá de modo supra-racional. Portanto a mística está estreitamente ligada à Filosofia Perene, sendo a primeira a constatação e compreensão supra-racional da última. Bernardo Brandão utiliza como definição para a mística em Plotino, em "Só em Direção ao Só: Considerações Sobre a Mística de Plotino" (2007), aquela feita por Henrique Cláudio de Lima Vaz:

Com efeito, o sentido original, e que vigorou por longo tempo, do termo *mística* e de seus derivados diz respeito a uma forma superior de experiência, de natureza religiosa, ou religioso-filosófica (Plotino), que se desenrola normalmente num plano transracional – não aquém, mas além da razão –, mas, por outro lado, mobiliza as mais poderosas energias psíquicas do indivíduo. Orientadas pela intencionalidade própria dessa original experiência que aponta para uma realidade transcendente, essas energias elevam o ser humano às mais altas formas de conhecimento e de amor que lhe é dado alcançar nessa vida. (VAZ, H. *apud* BRANDÃO, 2007, p. 153).

O termo "realidade transcendente" pode vir a causar enganos, dado o que se vem tentando formular aqui para as análises da poesia ceciliana na sua fase madura. Esse termo pode sugerir a ideia da existência de um mundo separado, portanto aqui se tenta demonstrar que, na segunda fase da poesia de Cecília Meireles, não há mais a ideia de um outro mundo a ser alcançado pelo eu-lírico, mas o Absoluto pode ser identificado nos elementos deste mundo, como pela música, por exemplo.

O que está presente na definição de *mística*, no trecho acima, é a ideia de *experiência mística*. Não se usará aqui o termo *experiência mística* para Cecília Meireles (apenas *mística*).

### 2.4.1 O Absoluto nas religiões: a mística

Assim como há duas correntes de interpretação de Platão, a Idade Média também viu o confronto entre dominicanos e franciscanos, que também foi um conflito entre duas diferentes teologias místicas. De um lado, a de Domingos de Guzmán e do outro a de Francisco de Assis, Antônio de Pádua, Bonaventura, e Ângela de Foligno. Outros místicos se manifestaram, como João de Ruysbroeck, Catarina de Sena e Catarina de Gênova. Além disso, houve o crescimento de grupos de místicos centrados em torno de regiões geográficas: e místicos como Meister Eckhart, Johannes Tauler, Henry Suso, Teresa de Ávila, São João da Cruz e Inácio de Loyola tiveram sua expressão (até mesmo poética em alguns casos). Mais tarde, com a Reforma, surgiram os escritos de visionários protestantes, como Emmanuel Swedenborg. Dentre tantas expressões e diferentes interpretações não é de se estranhar as divergências, mas a base dessas variadas manifestações tem como ingrediente, como identificou Lovejoy, Platão e Plotino.

No cristianismo, a corrente mística será identificada por uma vontade de união com Deus, portanto, o místico cristão privilegia a experiência pessoal com Deus em lugar da reflexão. Ele busca sentir, no lugar de pensar. São João da Cruz fala de um "casamento místico" (em seus *Cânticos Espirituais*)<sup>30</sup>, não deixando de comparar o amor divino ao amor carnal.

No judaísmo a corrente mística mais conhecida é a Kabbalah, que é um conjunto de ensinamentos esotéricos para explicar a relação entre o *ein sof* imutável, eterno e misterioso (sem fim) e o mortal universo finito (sua criação). Dentro do judaísmo, isso forma os fundamentos da interpretação religiosa mística. Diferentemente do misticismo cristão, que teve como base Platão e Plotino, a Kabbalah foi originalmente desenvolvida inteiramente dentro do domínio do pensamento judaico. Os cabalistas costumam usar fontes judaicas clássicas para explicar e demonstrar os seus ensinamentos esotéricos. Estes ensinamentos tentam definir o significado dos textos sagrados.

Cecília Meireles tinha conhecimento da Cabala e pôde, na sua viagem para Jerusalém, conhecer o professor Gershón Sholem, da Universidade de Jerusalém: "muito conhecido entre nós principalmente pela sua obra *Les grands courants de la mystique juive*" (MEIRELES, 1999, p. 181).

Acerca do misticismo na Kabbalah<sup>31</sup> e no Sufismo, Joseph Dan (2006) faz a

<sup>30</sup> Este tipo de misticismo estará presente numa primeira fase da poesia de Cecília Meireles, uma vez que ela se referirá ao Absoluto como "Eleito", o que faz sugerir uma ideia de relacionamento amoroso, que remete ao "casamento místico"; isso será analisado mais a fundo posteriormente.

<sup>31</sup> Kabbalah significa "tradição recebida", um termo usado anteriormente em outros contextos judaicos, mas que os cabalistas medievais adotaram para sua própria doutrina para expressar a crença de que eles não estavam inovando; apenas revelando a antiga tradição esotérica oculta da Torá. Também a Kabbalah tem suas divisões, há três correntes gerais: a Teosófica/ especulativa (que busca entender e descrever o reino divino), a meditativa/ Eufórica (que busca alcançar a união mística com Deus), e a prática/ Mágica (que visa alterar os reinos divinos e do Mundo). Estes três métodos e propósitos são diferentes, mas inter-relacionados. Entretanto, se retomarmos a definição de *mística* desta dissertação,

ressalva: até o século XIX, não havia nenhum judeu ou muçulmano *místico*. O termo "misticismo" é completamente ausente nas culturas judaica e islâmica, e não há nenhuma contrapartida em hebraico ou árabe para o termo e o conceito que ela representa. O conceito de misticismo como um aspecto da espiritualidade religiosa provém do cristianismo. Da mesma forma, os termos derivados dessa ideia central do misticismo, tal *via mystica*, a forma mística de vida, oração e devoção que leva à união mística com Deus, são entendidos de acordo com o seu uso autêntico dentro do desenvolvimento da espiritualidade cristã. Portanto, afirma Joseph Dan (2006), usar este termo para descrever fenômenos judeus (ou muçulmanos) é uma analogia, com base em sua familiaridade com o misticismo cristão. Na verdade, é uma declaração de que este ou aquele fenômeno religioso judeu ou muçulmano é semelhante a um outro que, em um contexto cristão tem sido descrito como místico (DAN, 2006, p. 08).<sup>32</sup>

No islamismo, o que pode ser comparado ao misticismo cristão é o Sufismo: que é definido por alguns adeptos como uma Filosofia Perene de existência, que antecede a religião, e que floresceu dentro do Islã. Estudiosos sufis clássicos definiram Sufismo como uma ciência cujo objetivo é a reparação do coração a fim de transformá-lo em Deus. O sufismo é a ciência do conhecimento direto de Deus; suas doutrinas e seus métodos são derivados do Alcorão. Em *Understanding Islam* temos:

The islamic outlook is based on what is spiritually evident, on the feeling of the Absolute, in conformity with the very nature of man which is in this case seen as theomorphic intelligence and not as a will only waiting to be seduced in either a good or a bad sense, seduced, that is to say, by miracles or by temptations. (SHUON, 1972, p. 20).<sup>33</sup>

Pode-se, a partir desse breve resumo, verificar que as mais diversas religiões têm suas correntes místicas, ou seja, aquelas correntes que buscam a união com o Absoluto. Por esse motivo não é surpreendente o fato de Cecília Meireles ter-se dedicado ao estudo e ter dialogado com várias religiões. Seu interesse estava, acima de tudo, no Absoluto. Portanto lhe seria útil qualquer filosofia, poesia ou religião que busque esta comunhão ou que trate deste assunto. Por esse motivo esta dissertação tem como base para as análises a Filosofia Perene, que é a filosofia do Absoluto. O interesse místico de Cecília Meireles e seu caminho pela mística não são condicionados por uma religião em específico.

---

a única corrente a ser considerada como realmente mística seria a Kabbalah meditativa, uma vez que é a que busca a união com o divino.

<sup>32</sup> Convém então sublinhar que, segundo Joseph Dan, se a tendência de buscar um reino da verdade divina que está além dos sentidos, lógica e linguagem é algo universal a ser encontrado entre os adeptos de toda a estrutura espiritual (embora o número de tais pessoas possa ser extremamente pequeno), é natural que os representantes judeus dessa tendência sejam encontrados entre os círculos esotéricos dos cabalistas. Isso não significa que todos os cabalistas sejam místicos.

<sup>33</sup> "A perspectiva islâmica é baseada no que é espiritualmente evidente, no sentimento do Absoluto, na conformidade com a natureza própria do homem, que é nesse caso visto como uma inteligência de forma divina e não apenas como uma vontade que espera ser seduzida seja num bom ou mau sentido, seja por milagres ou por tentações". (tradução própria).



Tendo Cecília Meireles optado por esse caminho em direção ao Absoluto, será possível vislumbrar em sua expressão poética exemplos disso. Nisso consiste a importância de se verificar como a mística aparece em mais do que uma religião para que se possa compreender a originalidade da poesia de Cecília Meireles. Entretanto, pode-se dizer que a corrente mística que mais influenciou a poetisa foi a proveniente do *Vedanta*, da Índia.

## 3 O ABSOLUTO NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES

### 3.1 MÍSTICA E SIMBOLISMO

Definiu-se, anteriormente, misticismo/mística como sendo a busca da comunhão com o Absoluto (divindade, verdade espiritual) através da comunhão direta, intuição, instinto ou *insight*. Essa definição foi feita a partir de estudos comparativos e de releituras de definições correntemente aceitas em meios de discussão sobre o assunto. O fato é que não apenas estudiosos da mística e de místicos utilizam o conceito. O termo é bastante amplo e, por isso mesmo, pode ser encontrado nas mais variadas instâncias do saber, nos mais diversos locais e com os mais diferentes usos em uma sociedade.

Por esses e outros motivos, não raro encontra-se um uso desvirtuado ou pejorativo do termo. Afinal, quando algo ou alguém pode ser considerado místico? Restringir o termo, conforme feito nesta dissertação, ajuda a analisar a poesia de Cecília Meireles. Todavia, torna-se pertinente tentar compreender o que a crítica chamou de mística na poesia da autora.

Sobre "Noturno de Amor", em *Nunca Mais...* Leodegário A. de Azevedo Filho diz: "Poesia aérea e vaga, lânguida e fluida, numa atmosfera intimista de penumbra, perdida no sonho... Ao mesmo tempo mística e sensual(...)" (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 26). Leodegário não se preocupou em definir o termo "mística", provavelmente contando com o senso comum, esperando que o leitor compartilhasse da mesma ideia sobre o que é "mística". Sobre o livro *Baladas para El-Rei*, o crítico afirma: "Misticismo, solidão, penumbra, melancolia, tristeza, abstração, consciência e temor da fugacidade do tempo, o sonho... tudo isso caracteriza a temática das *Baladas*" (Idem, p. 30).

O crítico, bastante sensível à manifestação poética de Cecília Meireles, foi um dos que mais se aprofundou em sua obra e deixou um belo legado acerca dos escritos da autora. Sem preocupar-se em definir os termos e sem traçar paralelos explícitos entre os poemas de Cecília Meireles a filosofia e a mística, Leodegário apontou o caminho, vislumbrou em meio às nuvens de uma poesia bastante imprecisa aquilo que era a sua consistência: filosofia e mística, decorrentes daí as demais temáticas também apontadas por ele, a saber: a fugacidade do tempo e a renúncia. Nas análises de livros mais maduros da autora, Leodegário apontou para uma recorrente busca pelo "mistério", ou "mistérios da vida", que não deixam de estar relacionados à ideia de mística.

Outro que também não deixou de mencionar o termo "mística" para adjetivar a poesia da autora foi Darcy Damasceno. O crítico também cita os temas da renúncia e desi-

lusão, mas os vê, em alguns livros, como traços de uma influência simbolista/decadentista.

Além de Leodegário e de Darcy Damasceno, também Eliane Zagury e Leila Gouvêa atentaram para o caráter místico da poesia ceciliana, usando para as análises a interpretação "otherworldliness" de Platão, como citado anteriormente. Leila Gouvêa ainda aprofundou-se na tentativa de explicar o "Lirismo Puro" de Cecília Meireles.

Outros críticos, como Dilip Loundo, debruçaram-se sobre a influência da Índia e das correntes de pensamento indianas na poesia da autora, o que não deixa, de forma alguma (conforme demonstrado nas explicações sobre o bramanismo e vedanta) de estar relacionado à mística. E há ainda interpretações que buscam explorar o lado mágico/alquímico da poesia ceciliana, algo que, conforme veremos, também está relacionado à busca do Absoluto.

Por tudo isso, pode-se afirmar que a poesia de Cecília Meireles contém algo de mística; entretanto, o que isso significa? O que é necessário para que uma poesia venha a ser considerada mística?

Vejamos, para tanto, o que é um místico e como ele manifesta a sua busca pelo Absoluto. Evelyn Underhill<sup>1</sup> em *Mysticism* (1911), afirma:

The most highly developed branches of the human family have in common one peculiar characteristic. They tend to produce — sporadically it is true, and often in the teeth of adverse external circumstances — a curious and definite type of personality; a type which refuses to be satisfied with that which other men call experience, and is inclined, in the words of its enemies, to “deny the world in order that it may find reality.” Their one passion appears to be the prosecution of a certain spiritual and intangible quest: the finding of a “way out” or a “way back” to some desirable state in which alone they can satisfy their craving for absolute truth.<sup>2</sup> (UNDERHILL, 1911, p. 10).

Segundo Underhill, essa busca, para eles, constitui todo o sentido da vida. Eles fazem para si, sem sacrifícios e esforços, o que parece enorme para outros homens. Qualquer que seja o local ou período em que tenham surgido os místicos, seus objetivos, doutrinas e métodos têm sido substancialmente os mesmos. Pode-se definir, daí, que um místico expressar-se-á, independentemente da época, mais ou menos do mesmo modo. É por isso,

<sup>1</sup> Escritora mística inglesa do início do século XX, pertenceu ao mesmo círculo filosófico-místico que o poeta Yeats. Escreveu entre outros: *The Mysticism of Plotinus* (1919), e a "Introdução" de *Songs of Kabir* traduzido por Tagore (1917). Escolheu-se a autora pelo fato de ela tratar de "mística" diretamente na poesia, tendo seu estudo voltado para a relação do poeta com o Absoluto justamente no período que nos interessa.

<sup>2</sup> "Os ramos mais desenvolvidos da família humana têm em comum uma característica peculiar. Eles tendem a produzir — esporadicamente, é verdade, e muitas vezes em circunstâncias externas adversas — um tipo curioso e definido de personalidade; um tipo que se recusa a estar satisfeito com o que outros homens chamam de experiência, e é inclinado, nas palavras de seus inimigos, a "negar o mundo, a fim de encontrar a realidade". Sua única paixão parece ser a acusação de uma certa busca espiritual e intangível: a constatação de uma "saída" ou de um "caminho de volta" a um estado desejável somente no qual eles podem satisfazer seu desejo por uma verdade absoluta". Tradução própria.

portanto, que se pode chegar a um consenso acerca do que se pode entender por "expressão da mística", ou seja, os modos de contar esse caminho até o Absoluto e essa vontade de união com ele.

Para Evelyn Underhill, a história espiritual do homem revela duas atitudes distintas e fundamentais para chegar ao Absoluto, e dois métodos pelos quais se tem procurado entrar em contato com ele: o caminho da magia e o misticismo. Embora, em suas formas extremas, esses métodos sejam contrastantes, suas fronteiras estão longe de ser claramente definidas (Idem, p. 69). Pode-se dizer que Cecília Meireles utiliza-se dos dois em sua poesia: o místico (analisado nesta dissertação) e o mágico, em que há o diálogo com a alquimia (mais trabalhado pela poetisa em sua obra tardia, a partir dos anos 60, como no livro *Metal Rosicler*, por exemplo e *O Estudante Empírico*). Esses caminhos se mesclam.

O misticismo não tem nada que ver com atividades supra sensoriais, embora muitos, erroneamente, façam essa associação. O misticismo implica no abandono da individualidade e na dissolução do "Eu" (Idem, p. 70). É essencialmente um movimento do mais íntimo e pessoal do ser, buscando ultrapassar as limitações individuais e render-se ao Absoluto, pois nenhum ganho pessoal pode satisfazê-lo mais que essa união. Nas palavras de Underhill: "The mystic is 'in love with the Absolute' not in any idle or sentimental manner, but in that vital sense which presses at all costs and through all dangers towards union with the object beloved".<sup>3</sup> Assim, o misticismo na arte não pode existir sem essa emoção apaixonada.

Essa paixão pode ser vista de dois modos em Cecília Meireles: o primeiro é o *casamento místico*, presente em seus primeiros livros, o segundo é a *recordação apaixonada* do momento em que a união com o Absoluto foi possível. Para comparar, vejamos:

#### Poema da ansiedade

Quando não pensava em Ti,  
Os meus pés corriam ligeiros pela relva,  
(...)  
E agora,  
Ó Eleito,  
O meu passo demora,  
Esperando pelos meus olhos,  
Que procuram a tua sombra...  
(*Poema dos Poemas*, 2001, p. 57).

#### Som

(...)Deixa-me ainda  
pensar que voltas  
alma divina  
coisa remota!  
  
Tudo era tudo  
quando eras minha

<sup>3</sup> "O místico é 'apaixonado pelo Absoluto', não de qualquer maneira ociosa ou sentimental, mas nesse sentido vital em que se coloca a todo custo e, através de todos os perigos, em direção à união com o objeto amado".

e eu era tua  
alma divina  
(*Viagem*, 2001, p. 256).

Os dois poemas, de fases diferentes (o primeiro ainda da juventude e o segundo do livro que a consagrou na literatura brasileira), demonstram essa emoção apaixonada. Seria isso misticismo em poesia? O que realmente se quer dizer com misticismo? Palavra que foi utilizada para referir-se tanto a resultados de médiuns, êxtases dos santos, feitiçaria, poesia sonhadora e arte medieval, quanto à oração e quiromancia? Já vimos que se refere à busca pela união com o Absoluto, mas por quais modos se dá essa busca? O que é necessário fazer para ser um místico e chegar ao Absoluto? E como representar, com palavras, essa busca? Como falar poeticamente do Absoluto?

Para Evelyn Underhill, a característica do misticismo em sua forma pura é a ciência da união com o Absoluto, e nada além disso. Portanto é mística somente a pessoa que atinge esta união, não a pessoa que apenas fala sobre isso (UNDERHILL, 1911, p. 70). Nesse sentido, não sabendo se a autora Cecília Meireles atingiu essa união, não se pode chamá-la de mística. Entretanto o eu-lírico de sua poesia deixa entrever lembranças de uma união com o Absoluto ("alma divina", aproveitando o exemplo supracitado) e esse é o tema principal de sua obra poética, por isso, é nesse sentido que se pode chamar a sua poesia de mística.

Embora a crítica nunca tenha definido precisamente o termo e não se saiba o que Leodegário de Azevedo Filho, Darcy Damasceno e Eliane Zagury (para citar alguns) pensaram ao empregar o termo "mística", pode-se vislumbrar que provavelmente os críticos, com toda a sua sensibilidade, referiram-se, justamente, a essa união e à vontade de união demonstrada pelo eu-lírico. Assim, abriram o caminho para que novos e mais profundos diálogos pudessem ser feitos.

A arte, em seu sentido místico, manifesta a parte mais real da vida essencial e é nesse real que habita o homem místico. O artista também pode cruzar os limites entre o tempo comum e o sagrado em seus breves momentos de criação, mas ele não fica por lá, há uma grande diferença entre o artista e a dedicação de um monge, por exemplo. O artista retorna para o tempo comum, trazendo suas notícias, com o grito em seus lábios. Assim, Cecília Meireles é o artista que, tendo consciência do Absoluto, volta e nos conta a notícia por meio de sua poesia, por meio de seu eu-lírico. Nem Cecília Meireles, nem seu eu-lírico permanecem o tempo todo na "parte mais real da vida essencial".

O eu-lírico de Cecília Meireles, sob esse aspecto, representa essa possibilidade de união com Absoluto (não deixando de lembrar que as divisões de mundos, lá e cá; vão se dissolvendo no decorrer da poesia, pois o Absoluto está na raiz de tudo, é a essência-aparência de tudo), pode-se aproximar essa tentativa de união àquela exposta por Plotino, no sentido em que ocorre uma identificação com o Uno e, desse modo, uma compreensão

total do mundo inteligível:

Conhecemos a totalidade das formas inteligíveis, o Intelecto total, como a nós mesmos, porque nos tornamos semelhantes a ele e a ele nos unimos. Como diz Plotino em IV, 7, intuindo o eterno com o eterno, também nos tornamos um mundo inteligível e luminoso". (BRANDÃO, 2007, p. 155).

No conhecimento da possibilidade de chegar a este estado é que se dá a poesia de Cecília, especialmente o ato de cantar (poesia) como ato de contar, compartilhar e equilibrar-se entre o comum e o sagrado. Uma vez que a voz do eu-lírico ceciliano não é a voz de um místico, como São João da Cruz, mas se coloca como a voz do artista, do poeta que canta, temos que o eu-lírico é equilibrista e meio entre o Absoluto e a vida comum. A tarefa do poeta é a de ser vidente, e é nesse aspecto da poesia de Cecília Meireles que percebe-se melhor a influência do decadentismo.

A referência ao Absoluto, na poesia de Cecília Meireles, se dá também pela saudade. Esse modo, como já dito, é predominante no início de sua expressão poética, dando lugar, na fase madura, a uma intensa procura pelo Absoluto nos elementos do mundo do próprio eu-lírico.

Cecília Meireles tinha, por tudo isso, o que se pode chamar de uma "mente com tendência mística". É isso que a fez debruçar-se sobre a Idade Média, época em que o misticismo não era tido como excentricidade de poucos, buscando nesse momento histórico inspiração para a perfeição dos ritmos e da forma de sua poesia, consciente do que esta harmonia de conteúdo, ritmo e forma é capaz de representar. Sobre isso, Manuel Bandeira, em *Apresentação da Poesia Brasileira*, nota que Cecília Meireles estava sempre empenhada em atingir a perfeição e Miguel Sanches Neto afirma que esta perfeição era buscada não apenas no plano estético, mas também espiritual, pois para Cecília ambos são indissociáveis (In. MEIRELES, 2001, p. XXV, 1 v).

A poesia de Cecília é, nesse sentido, predominantemente simbolista. Um dos modos de falar poeticamente do Absoluto (além do casamento místico) é utilizando-se de símbolos. A predominância mística exige que o referente dos símbolos utilizados na poesia de Cecília Meireles esteja nas religiões e filosofias. É calcando-se nisso que esta dissertação propõe como base teórica a Filosofia Perene no lugar de basear-se somente na própria crítica literária e nos símbolos utilizados por poetas anteriores.<sup>4</sup>

É tendo em vista essa possibilidade do símbolo que Evelyn Underhill dedica um capítulo de seu livro a "Misticismo e Simbolismo":

Thanks to the spatial imagery inseparable from human thinking and human expression, no direct description of spiritual experience is or can

<sup>4</sup> Se em Cecília Meireles aparece o símbolo da rosa, por exemplo, deve-se buscar o significado deste símbolo para os místicos e religiosos (nesse caso a rosa representa, portanto, a união com o Absoluto, assim como a lótus nas tradições orientais) e não o significado comumente usado na poesia em geral.

be possible to man. It must always be symbolic, allusive, oblique: always suggest, but never tell, the truth: and in this respect there is not much to choose between the fluid and artistic language of vision and the arid technicalities of philosophy. In another respect, however, there is a great deal to choose between them: and here the visionary, not the philosopher, receives the palm.<sup>5</sup> (UNDERHILL, 1911, pp. 119-120).

As linguagens possíveis para falar do Absoluto, segundo Underhill, são duas: a filosofia e a arte. A linguagem artística (não só a poesia, mas a pintura, música e outras artes) é simbólica, alusiva e oblíqua: sempre sugerindo, mas nunca sendo direta (a obscuridade da poesia de Cecília Meireles pode estar relacionada, justamente, com o uso de uma linguagem oblíqua que provém da tentativa de falar do Absoluto sem ser explícita), já a linguagem filosófica é árida e técnica. Sendo assim, podendo escolher entre as duas, o artista sai em vantagem, uma vez que a sugestibilidade do símbolo é mais capaz de provocar emoção naqueles a quem se dirige o artista, o que torna a sua linguagem mais verdadeira e eficaz na comunicação a fim de falar do Absoluto em relação à filosofia (Idem, p. 120).

Um bom simbolismo, segundo Underhill, será mais do que mero diagrama ou mera alegoria: deve usar ao máximo os recursos da beleza e da paixão, trazer com ele sugestões de mistério e maravilha, enfeitiçar com períodos de sonho a mente a que se destina. Seu apelo não será para o cérebro inteligente, mas para o desejoso coração, o sentimento intuitivo do homem (Idem, *ibidem*).

Evelyn Underhill considera, em especial, três grandes modos de representar a busca pelo Absoluto: o peregrino, o lugar ideal e o casamento místico.

Em Cecília Meireles, temos alguns exemplos do primeiro desses modos de representação:

#### **Herança**

Eu vim de infinitos caminhos,  
e os meus sonhos choveram lícido pranto pelo chão(...) (*Viagem*, 2001, p. 235)

#### **Tentativa**

Andei pelo mundo no meio dos homens:  
uns compravam joias, outros compravam pão (...)  
  
Se não vou ser santa, Calado, Calado,  
os sonhos dos outros por que não me dão?  
  
Calado, Calado, perderam meus dias?  
ou gastei-os todos, só por distração?

<sup>5</sup> Graças ao imaginário espacial inseparável do pensamento e expressão humana, nenhuma descrição de experiência espiritual direta é possível para o homem. Esta deve ser sempre simbólica, alusiva, oblíqua: sempre sugerindo, mas nunca dizendo a verdade. A respeito disso, não há muito a escolher entre a linguagem fluída e artística da visão e a tecnicidade árida da filosofia. Porém, num outro aspecto, há muito a se ganhar na escolha de uma em detrimento da outra: e aqui o visionário, não o filósofo, recebe o mérito. (Tradução própria.)

Não sou dos que levam: sou coisa levada...  
(...)  
(Idem, p. 307).

#### **Regresso**

(...)(Eu andava batalhando...  
- ai! como andei batalhando...  
com mortos e vivos,  
campo!)  
  
Levai-me a esses longes verdes,  
cavalos do vento!  
Pois o tempo está chorando  
por não ver colhido  
meu contentamento.  
(*Vaga Música*, 2001, p. 333).

#### **Canção do caminho**

Por aqui vou sem programa,  
sem rumo,  
sem nenhum itinerário.  
(Idem, p. 342)

O eu-lírico peregrina em direção ao desconhecido, ao mistério da vida e da morte. Seus livros nos dão muitos indícios desse modo de representação. *Viagem* já nos indica no título, em *Mar Absoluto e Outros Poemas* a capa da primeira edição traz um barco, o que também remete a uma viagem. E a temática do peregrino está presente principalmente em *Vaga Música*. Geralmente os poemas cuja temática é a do caminho em busca de algo desconhecido, trazem uma atmosfera de angústia e tristeza, ao mesmo tempo em que ocorre, por vezes, a aceitação de uma espécie de destino que impele o peregrino para um caminho. É como um barco à deriva. Mais adiante veremos que o eu-lírico era impelido para o mar, sendo este o seu único e possível destino. Ser como a água é a sina do eu-lírico ceciliano. Como essência da vida, a água representa a capacidade do Absoluto de estar em tudo.

O segundo modo de representação da busca pelo Absoluto, citado por Underhill, é a existência de um "lar perdido", um "país melhor", um Eldorado, um Sarras, a Sion Celestial. Este tipo de simbolismo ocorre de modos diferentes. Na primeira fase o eu-lírico busca pertencer ao mundo idealizado do Absoluto (representado pelo termo "Eleito" e pelo uso da segunda pessoa "Tu"):

#### **Poema da Fascinação**

(...)O teu vulto  
Lá em cima  
É um palácio branco, a atrair-me...  
Quando chegarei,  
Ó Eleito,  
Diante de Ti?  
(*Poema dos Poemas*, 2001, p. 56).



**Poema da Grande Alegria**

Era num lugar tão longe  
Que nem parecia neste mundo...  
Num lugar sem horizontes,  
(Idem, p. 58).

Na segunda fase, ainda que em poucos momentos, o eu-lírico refere-se a outro mundo. Todavia, novos elementos surgem e o eu-lírico, ao invés de desejar partilhar do mundo ideal de um amado, canta a vinda de um novo mundo a partir de novos homens. Esses homens aparecem identificados como parte de uma "estirpe". Aparecem como uma raça que já existe, como novos homens eternos.

O eu-lírico, ao identificar-se como "pastora de nuvens" em oposição a "pastores da terra", nos leva a pensar que essa estirpe de novos homens (da qual faz parte), seja toda ela de "pastores de nuvens". Nesse sentido, esses novos homens seriam os únicos a poderem compartilhar da eternidade. Pode-se dizer que são aqueles que conhecem o Absoluto e sabem que podem superar a própria morte:

**Epigrama Nº 7**

A tua raça de aventura  
quis ter a terra, o céu, o mar.  
  
Na minha, há uma delícia obscura  
em não querer, em não ganhar...  
  
A tua raça quer partir,  
guerrear, sofrer, vencer, voltar.  
  
A minha, não quer ir nem vir.  
A minha raça quer passar.  
(Idem, p. 235).

**Desejo de Regresso**

Deixar-me nascer de novo,  
nunca mais em terra estranha,  
mas no meio do meu povo,  
com meu céu, minha montanha,  
meu mar e minha família.  
(*Mar Absoluto e Outros Poemas*, 2001, p. 473).

Nesta segunda fase as angústias diminuem, há ainda tristeza e sofrimento, mas não se sabe mais o motivo. Sendo o mundo do eu-lírico o mesmo do Absoluto não há mais a busca por um lugar ideal e ao colocar-se como "pastora de nuvens" parte de uma nova estirpe de homens capazes de vencer inclusive a morte, o eu-lírico busca, agora, o aquietamento da própria mente e a constante união com o Absoluto.

O terceiro modo citado por Underhill é o desejo de coração para coração, da alma para seu companheiro perfeito, o que faz dele um amante. É também o desejo de pureza interior e da perfeição, o que faz dele um asceta, e em última instância, um santo. Ao terceiro modo dedica-se, adiante, uma seção inteira.

O que há em comum entre os dois primeiros modos de simbolizar o Absoluto é a peregrinação em direção à "iluminação", que é justamente a união. Essa peregrinação, em Cecília Meireles, vai dando espaço a novos motivos, temas e símbolos, que só fazem sentido dentro de sua própria poesia. Para chegar à iluminação é necessário percorrer um árduo caminho de renúncia e desapego. Para representar tais aspectos a poetisa criou todo um universo de símbolos que encontra, principalmente, significado em si mesmo. Vejamos como se dá essa passagem, esse outro tipo de peregrinação: a peregrinação em busca da perfeição poética.

## 3.2 MÍSTICA E ABSOLUTO NOS ESCRITOS DE *FESTA*

Cecília começou a relacionar-se com grupos de poetas por volta de 1922, no Rio de Janeiro, mais especificamente com aqueles que viriam a publicar a revista *Festa*, para a qual a autora contribuiu com alguns desenhos e poemas.

O grupo de jovens escritores era formado em especial por católicos que "defendiam a renovação de nossas letras na base do equilíbrio e do pensamento filosófico" (DAMASCENO, 1967, p. 11). Cecília Meireles jamais comprometeu-se doutrinariamente com algum grupo, todavia essa vinculação, segundo Darcy Damasceno, demonstrava a feição espiritual de sua arte, inspirada em elevado misticismo. Os postulados da corrente (que era bem diferente do grupo paulista da famosa semana de 1922) eram: velocidade da expressão (surpreender), totalidade (o artista permeando por todas as realidades a fim de recriá-las em sua arte – aqui há a relação com a ideia de Absoluto), brasilidade (valorizar principalmente a realidade brasileira) e universalidade (compreender o Brasil como integrado na realidade universal).

Representado principalmente por Tasso da Silveira e Andrade Muricy, os valores do grupo contrariavam a liberdade de ideias do movimento modernista paulistano. Diferenciava-se ainda pelo fato de os *espiritualistas* não se preocuparem em romper com formas literárias anteriores. Segundo Darcy Damasceno, a renovação do grupo *Festa* dava-se mais no plano ideológico e, no que diz respeito à métrica, julgavam válidos os instrumentos herdados unidos ao verso livre decadentista, cujas qualidades rítmicas eram diversas daquelas propostas pelos modernistas de *Klaxon*. Assim, mesmo utilizando metros tradicionais, Cecília Meireles foi apontada como exemplo das novas possibilidades de que a corrente espiritualista julgava-se dotada (DAMASCENO, 1967, p. 13). Ainda que houvesse diferença entre os ideais de *Festa* e *Klaxon*, Mário de Andrade publicou alguns textos na revista carioca.

Miguel Sanches Neto em "Cecília Meireles e o Tempo Inteiro" afirma que, ao participar do grupo *Festa*, a autora fortalece a ideia de uma modernidade continuadora, em conexão com valores atemporais que não isolam o homem em seu tempo presente.

O grupo espiritualista retomava o Simbolismo, congregando-se em torno de uma visão mística.

A vinculação de Cecília ao grupo de *Festa* se deu, provavelmente, devido ao interesse comum pelos temas da universalidade e da mística. A revista teve duas fases, a primeira em 1927/28 e a segunda em 1935. A autora contribui para as duas, tanto com poemas e prosa quanto com desenhos e ilustrações. Entre 1929 e 1930 Cecília colaborava também com os números de domingo de *O Jornal*. Entre 1930 e 1933 dirigiu, no *Diário de Notícias*, a página de educação, onde começou a publicar suas opiniões sobre a Escola Nova. Em meados da década escreveu para *A Nação* e a *Gazeta*, desvinculando-se assim, com o fim da revista *Festa*, do grupo espiritualista. Uma vez que militava em favor da Escola Nova, a autora passou a criticar a obrigatoriedade do ensino religioso, pois era adepta do ideal de uma educação laica, universal e plural. Esse foi um dos motivos da sua desvinculação do grupo, já que os demais prezavam pela obrigatoriedade do ensino do catolicismo nas escolas.

Cecília Meireles tinha uma compreensão diferente da universalidade. Enquanto os católicos brasileiros se apropriavam das ideias da Filosofia Perene a fim de justificar uma união nacional (nacionalista), a autora não promovia os limites nacionais, pelo contrário, buscava uma unidade humana acima de qualquer nacionalidade e religião; provavelmente por isso não se ligou nem a grupos estéticos nem a grupos religiosos, almejando a liberdade e igualdade de todos os povos.

A contribuição de Cecília Meireles à revista *Festa* não é considerada um marco significativo em sua obra. Em 1927 a autora já havia publicado *Espectros, Nunca Mais... e Poema dos Poemas* e *Baladas para El-Rei* (livros que foram excluídos por ela mesma quando da organização de sua *Obra Poética* (1958) e da *Antologia Poética* (1963)). Embora seus escritos publicados na revista não sejam de crucial importância para a compreensão de sua obra poética posterior, pode-se, por meio de uma análise mais minuciosa, verificar já nesses textos uma autora diferente da de seus primeiros três livros de poesia, ao mesmo tempo em que se presencia já aí a temática do Absoluto; o que permite afirmar mais categoricamente a importância que esse tema assume na sua poesia.

Alguns de seus textos para a revista *Festa* trazem preceitos das filosofias orientais. O primeiro trecho escolhido para demonstrar o teor desses textos é, do ponto de vista da forma, bastante peculiar. No corpo do texto há uma auto-denominação como "poema", mas sua forma é de prosa, o que nos faz pensar em uma espécie de prosa poética. Nela o personagem principal é um menino poeta que não compreende o valor e utilidade dos presentes que recebe. Os presentes são muito sugestivos: um é representativo do mundo, o segundo é um urso e o terceiro representa o homem:

O teu brinquedo novo tem a forma da Terra  
e é cortado de paralelos roxos, vermelhos, azuis...

O teu brinquedo novo é o retrato do mundo,  
e as tuas mãozinhas, guardando-o, têm o egoísmo  
e o domínio da mão de um conquistador. (...)

(...) Este foi o terceiro brinquedo que o Paizinho te trouxe: um brinquedo  
com pernas, braços, cabeça... Um homenzinho de celuloide...

E martirizaste-o todo... Abriste-lhe a cabeça, arrancaste-lhe os braços,  
rebastaste-lhe as pernas...

Pobre homenzinho de celuloide, inteiramente sacrificado por ti! Brinquedo reduzido a nada para alegria do teu capricho efêmero! Pensar que um dia, quando cresceres, verás desses brinquedos símbolos por toda parte... E verás sacrifícios assim, totais e inúteis para a infância, para a vida, para a morte, – três coisas transitórias – como esse teu primeiro capricho.

Um dia, meu menino, quando puderes Ler este poema, eu te contarei o mistério de Osíris, a crucificação de Jesus...

(MEIRELES, "Três Brinquedos do Menino Poeta". In. *Festa*, ano I, 1928, n.12, p. 02).

O menino poeta, egoísta, perdido nos seus desejos, destruiu seus brinquedos a fim de realizar seus caprichos. Não compreendendo nem o mundo, nem o animal, nem o homem, distorceu seu brinquedos a seu bel prazer e acabou sacrificando-os, inutilizando-os. Nesse poema o místico se confunde com o esotérico, "quando puderes Ler este poema", um conhecimento não revelado e que demanda um amadurecimento do menino. Antes, para conhecer "o mistério de Osíris", o menino terá de se livrar do seu egoísmo ("e as tuas mãozinhas, guardando-o, têm o egoísmo") e da sua mão conquistadora, que acabou por destruir os brinquedos. Aparece, nesse poema, uma das primeiras menções que liga as mãos aos desejos.

Osíris foi um dos deuses mais populares da mitologia egípcia. Relacionado à vida no Além, era o responsável por julgar os mortos. A ele estavam relacionados mistérios, como o próprio mistério da vida após a morte. Em *De Iside et Osiride* um dos aspectos referidos por Plutarco é o caráter misterioso dos cultos a Osíris e Ísis. Osíris estava relacionado à ideia de morte e ressurreição, representados pelos ciclos naturais tanto da vida humana quanto dos elementos da natureza terrestre. Osíris, portanto, também era tido como um deus ligado à natureza, especialmente à agricultura. Nas suas representações sua pele poderia ser verde ou negra, cores que os Egípcios associavam à fertilidade e ao renascimento.

Na mitologia egípcia (recontada em livros como o de Plutarco, também no texto das pirâmides, no texto dos sarcófagos e no *Livro dos Mortos*) Osíris é esquartejado em quatorze pedaços por seu irmão Seth. Ísis, sua esposa e irmã, o traz novamente à vida, mumificando-o e o ressuscitando por meio da magia. A partir daí Osíris passou a governar o mundo dos mortos.

A ideia presente nos mistérios egípcios de que a semente enterrada no solo geraria uma vida nova, fez com que o homem antigo comparasse seu destino com o da semente.

Sob esse aspecto, a morte do corpo seria o começo de uma nova existência. Essa reflexão explicaria a associação de Osíris com o grão por meio do mistério da sua morte e renascimento, fazendo com que os iniciados acreditassem que o seu conhecimento sobre tais mistérios garantia sua imortalidade. Assim, pode-se dizer que o mito de um deus sofredor que dá a vida vencendo a morte era considerado a principal característica dos cultos de mistério. Da mesma forma, Cristo ressuscitou dos mortos, portanto, no texto de Cecília Meireles, estão similarmente colocados como aqueles que venceram a morte, que estão além dos mistérios da vida e da morte.

A relação entre as duas figuras citadas e os três brinquedos recebidos pelo menino poeta, interpreta-se aqui, está justamente no fato da superação da própria vida. Do sofrimento gerado pela vida. Apegado aos modos da existência, o menino ainda não está preparado para compreender o que está por trás do destino ao qual ele está fadado: a morte (representada pelo homenzinho de celuloide). O homem de celuloide, assim como Osíris, é esquartejado e martirizado pelo menino.

O primeiro brinquedo é o retrato do mundo, uma espécie de globo de brinquedo que representa o desejo de conquista do menino, desejo de dominar a terra. O menino cuida e segura o brinquedo para que não se perca. O segundo é um urso amarelo pelo qual o menino demonstra carinho e quer cuidá-lo tanto que não pode largá-lo. Esse brinquedo pode representar os próprios desejos do menino. Ao jogar com cada brinquedo o menino se prende aos estados da existência que o impedem de conhecer o Absoluto, ou seja, o impedem de superar a morte. Na *Bhagavad-gita* lê-se:

Fique sabendo que todos os estados de existência – sejam eles bondade, paixão ou ignorância – manifestam-se por Minha energia. Num certo sentido, Eu sou tudo, mas Eu sou independente. Eu não estou sob a influência dos modos da natureza material, mas eles, ao contrário, estão dentro de mim. (*Bhagavad-gita*, "O Conhecimento Acerca do Absoluto", 2011, verso 12).

Iludido pelos três modos, o mundo inteiro não conhece a Mim, que estou acima dos modos e sou inesgotável. (Idem, *Ibidem*, verso 13).

Nesse sentido, o menino só estaria pronto para conhecer o Absoluto quando fosse capaz de "ler o poema", ou seja, superar os modos da existência e assim poder compreender o mistério de Osíris e a crucificação de Cristo. Aqueles que estão encantados pelos três modos da natureza material (paixão, bondade e ignorância) não podem entender o Absoluto e superar a morte. Conhecer os mistérios de Osíris e a crucificação de Cristo significaria, no texto de Cecília Meireles, ser capaz de superar a própria morte.

Nas filosofias da Índia, por isso a escolha pelo trecho da *Bhagavad-gita*, e também de textos de outras partes do Oriente (conforme demonstrado anteriormente, Cecília Meireles era profunda conhecedora dos textos sagrados orientais), é possível superar o sofrimento da vida e alcançar a eternidade por meio de um caminho de renúncia, desapego,

abandono do ego (esse caminho inclui todos os aspectos do comportamento humano, inclusive alimentação); só assim o humano seria capaz de superar a própria morte, entendendo que sua alma é divina e eterna e que não deve identificá-la com seu corpo material.

Em um número anterior da mesma revista há um texto, espécie de conto, que relata a personagem despindo-se do eu e dos modos da natureza material, chegando à união total com o Absoluto, reconhecendo a sua própria natureza divina, imperecível e suprema. Ou seja, no conto abaixo, a personagem, de certa forma, ainda que por instantes, supera o medo da morte, identificando-se com o Absoluto.

(...) Sinto-me tão vasta... Cheia de vozes, de fisionomias, de gestos  
Acordo às vezes da minha monotonia: e encontro em mim, continuando  
a viver, as imagens que a vida em mim refletiu... São tantas... São todas!  
Uma única vez que tenham passado, — não se apagam mais...  
Alonga-se-me a vida, assim.  
Vejo-me, assisto-me... Sou tudo. Tenho tudo comigo.  
Caminho para lá da infância... Prossigo para lá da morte... Saio da minha  
... própria vida... Continuo no que vive em torno  
Há, no que sou, multidões, multidões seguindo. A história inteira do  
mundo me pertence.  
Eu...(...)  
(...) Abriu os braços na sombra. E o vestido aberto escorregou-lhe pe-  
los ombros e caiu. Silenciosa: o silêncio do seu corpo: o grande silêncio  
antigo do seu espírito em que a vida pusera a ilusão das palavras e dos  
pensamentos falando...  
Vinha da noite um presságio ardente de morte. E as aparências todas se  
desvaneciam; todos os contornos se diluíam; todas as coisas com existên-  
cia recuavam... Ficava apenas a intenção do primitivo milagre: o sentido  
que as formas esconderam e esqueceram.  
Era a ruína, em torno. Era uma transfiguração.  
— Mas, então os seus olhos nunca tinham visto?  
E o que a sua boca dissera...  
Tudo o que ouvira a si mesma.  
E a sua vida... (Mas, onde, a vida?). E era o infinito silêncio de tudo  
a aguardá-la, a absorvê-la, — e um medo vago de não se encontrar  
mais naquele silêncio, e a certeza de ir sendo lentamente, fortemente  
impelida...(...). (MEIRELES, "Aceitação". In. *Festa*, ano I, 1927, n.6,  
pp. 4-5).

Pode-se entender este conto como o relato do exato momento de comunhão com o Absoluto. O ser humano sendo, sem predicados, desvincilhando-se do "eu" afastando-se da superfície das formas para penetrar no seu mais profundo. "Vejo-me, assisto-me... Sou tudo. Tenho tudo comigo", nesse ponto a personagem (voz que às vezes se mescla à do narrador) contempla-se na sua completude, começa a entender-se enquanto ser, sente-se conectado, entretanto há ainda o "eu". Há uma profunda identificação com o todo, o sujeito sente-se ligado às multidões, sente que elas moram nele. Depois, a personagem

identifica-se com a própria morte e tudo que tem existência recua, para dar lugar ao Nada, ao princípio de toda a criação, ao formador de todas as formas.

A personagem se despe não apenas do vestido, mas de si própria, das suas categorizações do mundo e do ego. "Vinha da noite um presságio ardente de morte", esta frase anuncia a morte do próprio "eu". "E as aparências todas se desvaneciam; todos os contornos se diluíam; todas as coisas com existência recuavam... Ficava apenas a intenção do primitivo milagre: o sentido que as formas esconderam e esqueceram." Aqui as categorizações vão se desfazendo para restar apenas a forma pura, o puro silêncio, o puro ser.

A personagem começa a lembrar de si e assim desfaz-se de seu ego compreendendo que nunca havia deixado de ser, mas estava perdida em si mesma crendo nos seus olhos e nas suas palavras, que eram, na realidade, o desvio do verdadeiro sentido. Finalmente o silêncio. E a personagem depara-se com aquilo que é ela mesma: *tat tvam asi*. No final, a personagem contempla-se no espelho diante de um dilema que é o dilema que perpassa toda a poesia ceciliana: a prisão na condição humana versus a liberdade na sua natureza divina. O "eu" estava retornando, mas há algo de diferente, então, com um sorriso sobre-humano, a personagem aceita sua condição, que é ser humana (na prisão do "eu" e do corpo material), todavia com a recordação da sua essência divina: Absoluta.

Este conto retoma os preceitos do Vedanta, *atman* é também *brahman*. *Atman* é o primeiro princípio, pode ser entendido como a essência de um indivíduo, está além da identificação de fenômenos. A fim de alcançar a libertação um ser humano deve adquirir auto-conhecimento (*jñana atma*), que é perceber que *atman* é idêntico a *brahman*. Ou seja, é necessário livrar-se da ilusão do "eu", despir o ilusório véu ("o vestido") que encobre *atman* para que ele possa unir-se a *brahman*, a quem é igual.

Compreende-se, portanto, que já nas publicações para a revista *Festa* Cecília Meireles trazia toda a sua bagagem filosófica e suas influências neoplatônicas e védicas. Outra contribuição interessante é o seguinte poema:

Eu fui a terra nua de uma idade sem data  
E as minhas árvores têm medidas que não param,  
Crescendo sempre pelas raízes e pelas frondes...

Eu sou essa mata indômita,  
Mar magro e farfalhante  
E impenetrável...

(MEIRELES, sem título. In. *Festa*, ano I, 1928, n.8, pp. 3-4).

Este poema é relativamente diverso daqueles que a consagraram como a poetisa que foi. Pode-se dizer que está muito próximo de uma poesia como a de Walt Whitman, poeta que também foi identificado como influente na poesia ceciliana. O trecho reproduzido acima serve como exemplo desse diálogo. O eu-lírico, nesse caso, está identificado com

a natureza, sentindo-se parte do todo, está além do tempo e além das formas. É o *atman* já identificado com *brahman*. Há, no poema, um eu-lírico que se dissolve em imagens, que é tudo, gigantesco e impenetrável.

Pode-se verificar, portanto, a profundidade dos textos de Cecília Meireles e a sua busca poética pelo Absoluto presente já nos escritos de *Festa*, mais de dez anos antes da publicação de *Viagem*. Estes escritos têm ainda tom diferente daquele de seus três primeiros livros, conforme veremos. Estes três textos citados aqui são posteriores aos poemas de *Baladas para El-Rei* e *Nunca Mais... e Poema dos Poemas*.

### 3.3 O ABSOLUTO NOS PRIMEIROS LIVROS: O CASAMENTO MÍSTICO

*Espectros*, primeiro livro de Cecília Meireles, data de 1919; os seguintes sairiam em 1923 e 1925, sendo *Nunca Mais e Poema dos Poemas* e *Baladas para El Rei*, respectivamente. Todavia, estes livros foram excluídos pela autora quando da primeira versão de sua *Poesia Completa*. É então com *Viagem* (1939) que ocorre sua grande estreia no cenário literário nacional (recebendo o primeiro prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras).

Darcy Damasceno em *Cecília Meireles: O Mundo Contemplado* (1967) percebe que *Nunca Mais... e Poema dos Poemas* trazem forte influência de simbolistas como Verlaine e Rabindranath Tagore, além de estarem prenhes de conceitos relacionados já à Filosofia Perene. Alguns críticos como Dilip Loundo, Ruth Vilela Cavalieri e Ana Maria Lisboa de Mello leram estes conceitos à luz da mística oriental, em especial sob a ótica do Budismo e hinduísmo. Esta dissertação vem tratando disso de forma mais ampla: considerando algumas outras possíveis influências (também citadas por outros tantos críticos) e, a partir disso, almejando entrelaçar as diferentes análises já feitas sobre a poesia da autora, mostrando o ponto comum entre elas.

Tanto Leodegário A. de Azevedo quanto Damasceno sugerem uma inspiração transcendente em *Nunca Mais... e Poema dos Poemas* bem como um certo ar simbolista, que é bem analisado por Leodegário de Azevedo em *Poesia e Estilo de Cecília Meireles* (1970) tanto do ponto de vista da forma quanto do conteúdo. Leila V.B Gouvêa foi mais profunda em sua análise dos três primeiros livros. A autora percebe que alguns símbolos de maturidade já aparecem nas primeiras manifestações poéticas de Cecília Meireles, além de uma evidente ressonância simbolista que vai para além do decadentismo português e brasileiro:

A opção pela renúncia como saída aos embates terrenos ressoará Cruz e Sousa, além dos ideais orientalistas já mencionados. Ecos de Antonio Nobre, e mesmo de Antero, também foram detectados por mais de um



crítico. Há referência explícita (e algumas implícitas) a Verlaine, cuja poesia Cecília Meireles glosa mais de uma vez (no soneto "A Chuva Chove" e "Agitato") –, e a quem viria a dedicar uma póstuma "serenata" datada de 1944, apesar de haver reconhecido seu posterior distanciamento do autor de *Romances sans Paroles*. (GOUVÊA, 2008, p. 34).

Com base nas influências mapeadas pela crítica e dada a proximidade temática de *Baladas para El-Rei* e *Nunca Mais... e Poema dos Poemas* faz-se agora uma análise mais minuciosa de alguns poemas de *Nunca Mais* e *Poema dos Poemas* a fim de tentar explicar os motivos de os primeiros livros não terem sido considerados pela própria autora como parte de sua obra.

A explicação de Leila Gouvêa para a exclusão desses livros é o fato de esses primeiros poemas não fazerem parte da identidade poética e estilística alcançada pela autora em sua maturidade (GOUVÊA, 2008, p. 26). Portanto, convém analisar o que eles têm de diferente da sua produção posterior, uma vez que a crítica é unânime em dizer que os temas se mantiveram. Resta verificar como a apresentação desses temas se dava antes da sua fase madura.

Segundo Miguel Sanches Neto em "Cecília Meireles e o Tempo Inteiriço", 2001, a autora foi, desde a infância, marcada por uma sensação de deslocamento e orfandade. Esse sentimento contribuiu para a configuração de uma obra que recusa a identificação pacífica com o imediato ao mesmo tempo em que promove a reunificação, pela palavra, de tempo e espaços, criando uma mitopoética que garante uma temporalidade livre das amarras cronológicas (In. MEIRELES, 2001, p. XXII, 1 v).

Sanches Neto credita à orfandade de Cecília Meireles a sua relação poética com a morte e a própria autora, em depoimento, afirma que tal intimidade com a morte a fez aprender as relações entre o efêmero e o eterno. Tais aspectos influenciaram nas escolhas filosófico-religiosas da autora, que também apresentam uma visão mítica da morte, a vida do corpo humano como efêmera ao mesmo tempo em que todos são parte da mesma essência eterna.

Para o crítico, no mesmo ensaio, os primeiros livros da autora apresentam forte presença do imaginário Simbolista. A isso acrescento que também trazem de modo bastante explícito, inclusive no título, a ideia da dissolução do eu, da erradicação dos desejos e do fim de todo o sofrimento; elementos pertencentes às filosofias orientais.

Todavia, apesar de demonstrarem a vontade de dissolução do "eu", isso não se efetiva. O "eu" diferentemente do que ocorre no conto analisado na seção anterior, não se desfaz. Por esse motivo nos deparamos, tanto em *Baladas para El-Rei* quanto em *Nunca Mais... e Poema dos Poemas*, com um eu-lírico agonizante e sofredor, que busca a todo o custo a união com o Absoluto por meio de um casamento místico. Há, não obstante, uma constante busca pela morte, como um dos meios de se estar próximo desse amado:

**À hora em que os cisnes cantam**

(...)Nem palavras. Nem choro. A mudez. Pensativas  
abstrações. Vão temor de saber. Lento, lento  
volver de olhos, em torno, augurais e espectrais...  
Todas as negações. Todas as negativas.  
Ódio? Amor? Ele? Tu? Sim? Não? Riso? Lamento?  
– Nenhum mais. Ninguém mais. Nada mais. Nunca mais...  
(*Nunca Mais... e Poema dos Poemas*, 2001, p. 34).

Ao intitular seu poema de "À hora em que os cisnes cantam", a autora faz referência (dada toda a tradição do símbolo) a um canto de sofrimento e tristeza. O mesmo ocorre em "Beatitude", quando nas primeiras estrofes o eu-lírico se diz com o coração cortado em chagas e "a alma votada ao sofrimento", tendo como única saída a renúncia. Em Baudelaire, por exemplo, o cisne, assim como o albatroz, é ridículo na terra, fora de seu elemento. Também é antitético ("ridículo e sublime"). Note-se que a aliteração em "s" (expressando suspiro) em "Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous/" e em "e" e "i" (expressando dor) em "Comme les exilés, ridicule et sublime/ Et rongé d'un désir sans trêve! e puis à vous," refere-se ao "canto do cisne", ao canto antes da morte. No poema de Cecília Meireles, diferentemente, salienta-se o silêncio da morte, em oposição ao canto do cisne. Este silêncio remete à renúncia e ao fim de todos os sofrimentos. Talvez refira-se mais à morte do ego que a uma morte real. Este símbolo da morte pode ser lido, em vários poemas da autora, como metafórico.

*Nunca Mais...e Poema dos Poemas* (1923) traz uma atmosfera de renúncia que pode ser entendida como o caminho para um sujeito que se depara com o sofrimento a que está fadada sua existência. Renunciar, portanto, não parece ser uma opção, mas a única saída para esse eu-lírico. Sob esse aspecto, apesar das referências às filosofias orientais que pregam a renúncia dos frutos das ações e também o desapego aos bens materiais como forma de libertação, esse livro de Cecília Meireles mostra a renúncia como a última coisa à qual se pode agarrar um eu-lírico desiludido não por opção filosófica, mas por crueldade da própria vida. Nesse sentido, não há cura para o sofrimento do eu-lírico desses primeiros escritos.

Para Sanches Neto, o livro deve ser pensado justamente pela afirmação de uma atmosfera outonal, em que o eu se sente reduzido à condição fugaz, sem lugar na história e no mundo físico, havendo uma desmaterialização de um eu-lírico que vaga nas dimensões do espírito em busca de grandezas metafísicas (In. MEIRELES, 2001, p. XXVIII, 1 v).

Na Bhagavad-gita temos que "um homem fiel que se dedica ao conhecimento transcendental e que subjuga seus sentidos está qualificado a obter tal conhecimento, e, tendo-o alcançado, ele atinge rapidamente a paz espiritual suprema." Esses conceitos estão na base tanto do hinduísmo quanto do budismo (muito lidos por Cecília Meireles já neste período) e demonstram que, livre de todo o apego, o homem transcendental, o místico, alcançará a paz espiritual suprema; e tendo alcançado esta paz, o homem estará livre de

todo o sofrimento. Entretanto, não é o que ocorre nos versos de *Nunca Mais...*, o eu-lírico agoniza, pensa estar morto e jamais alcança a paz espiritual suprema:

**Panoramas do além**

(...) Silêncio. Eternidade. Segredo.  
Onde, as almas irmãs? Onde, Deus? Que degredo!  
Ninguém...O ermo atrás do ermo - é a paisagem daqui  
Tudo opaco...E sem luz... E sem treva... O ar absorto...  
Tudo em paz...Tudo só...Tudo irreal...Tudo morto...  
Por que foi que eu morri? Quando foi que eu morri?  
(*Nunca Mais... e Poema dos Poemas*, 2001, p. 49).

Esses trechos finais do poema demonstram, de certo modo, o lugar incerto no qual se põe o eu-lírico da parte intitulada *Nunca Mais...* Não há luz, bem como não há treva, a eternidade é morta. São imagens paradoxais que transmitem, no decorrer do livro, angústia e incerteza. Decorre daí uma poesia que pode ser adjetivada como cinza, porque é uma grande mistura de sensações alegres e tristes que transportam o leitor para um não-lugar incômodo. O eu-lírico ora se vê morto, de existência acabada, ora busca a eternidade no meio do divino. É uma poesia que transmite um ar de certa sonolência, cantada por um eu-lírico meio dormindo, meio acordado, meio morto, meio vivo, as reticências reiteram esse estado de torpor:

**Dança bárbara**

Intuições de metempsicose  
Na rudeza do fetichismo...  
Embriaguez da primeira hipnose  
Mãe do sonambulismo...  
Volúpia da clarividência  
Antegozo do misticismo  
(Idem, p. 47).

Os versos demonstram uma certa influência de Augusto dos Anjos e trazem também a morbidez típica da lírica do poeta simbolista. Há ares de melancolia que remetem ao decadentismo. Tais ares são abandonados na segunda fase, dando espaço a uma tristeza mais serena. O eu-lírico ceciliano mostra-se sofredor, ainda que de "olhos mansos e lábios mudos" (em "Sob a tua serenidade"). Ao ler no último poema desse livro ("A inominável") no verso final: "Silêncio! Divindade! Iniciação", reitera-se a possibilidade de entender a morte como metáfora para o desligamento do mundo material e a partir daí iniciar-se na busca pelo Absoluto, por meio da renúncia. Segundo a *Bhagavad-gita* ainda:

Quando a inteligência, a mente, a fé e o refúgio de alguém estão todos no Supremo, então, através do conhecimento pleno, ele purifica-se por completo dos receios e desse modo prossegue resolutos no caminho da liberação. (*Bhagavad-gita*, "Ação em consciência de Krsna", 2011, verso 17)

Fique sabendo que aquilo que chama renúncia é o mesmo que *yoga*, ou a união com o Supremo, ó filho de Pandu, pois nunca pode tornar-se um yogi [místico] quem não renuncia o gozo dos sentidos. (Idem, "Dhyana-yoga", verso 02).

Se o eu-lírico desses poemas tinha como intuito a paz suprema, pode-se entender um dos motivos que levaram Cecília Meireles a excluir o livro de sua Poesia Completa: não há uma total renúncia ao gozo dos sentidos, pois o eu-lírico parece acreditar que sofrer em silêncio e aceitar a sua condição seriam o suficiente para chegar ao Absoluto, mas se considerados os ensinamentos orientais, nos Vedas por exemplo, há a ideia de que o desapego e a renúncia livram o homem do sofrimento.

Há, portanto, como já dito, uma morte que não se efetiva em *Nunca Mais...* O eu-lírico, apesar de tentar, não morre para o mundo material e passa o livro inteiro agonizando, tentando a renúncia. Esta tentativa de renúncia aparece posteriormente de modo diverso na sua poesia madura. Em *Nunca Mais...* é muito forte a presença de uma desilusão em relação a tudo e uma desistência do mundo em busca de abrigo num tempo para além do presente.

Os poemas de *Nunca Mais...* são muito explícitos, dificultando uma análise mais profunda, que diga mais que o próprio poema. As referências a desilusão, desapego e renúncia são diretas: "Tudo — porque nasci desiludida", ("Sob a tua serenidade"), "Empresto ao mundo outra aparência/ E às palavras outra pronúncia,/ Na suprema benevolência// De quem nasceu para a Renúncia!..." ("— Beatitude"). Aparecem os termos ainda no título como em "Canção desilusória" e, no mesmo poema, temos:

Já não se pode mais chorar!  
É o Destino... o Alfa-Ômega... a Sorte...  
É melhor não pensar na morte  
Ao sentir a vida passar...  
É o Destino... o Alfa-Ômega... a Sorte...  
E só nos resta renunciar!...  
(In. *Nunca Mais... e Poema dos Poemas*, 2001, p. 38)

Aqui o eu-lírico entende que não há nada que possa ser feito para evitar a morte nem para mudar o ciclo da vida, que lhe parece um fardo: "O encantamento está perdido.../Tudo são frases sem sentido.../ e palavras dispersas no ar...", chegando ao ponto de concluir que não se pode mais amar, sendo tomado, devido a isso, por uma imensa melancolia e saudade. É como se a "verdade" trouxesse o fardo do vazio eterno, de uma "interminável miséria".

A escolha do título *Nunca Mais... e Poema dos Poemas* remete ao desapego (nunca mais) e ao livro sagrado *Cântico dos Cânticos*, que pela elegância literária deve ser posto entre as mais preciosas páginas da poesia hebraica.

Outro poeta que dialogou com o mesmo livro bíblico foi São João da Cruz, em *Cântico Espiritual*. Foi justamente aí que utilizou o termo "casamento místico". Em seu cântico há o diálogo da esposa que sofre à procura de seu esposo, além de falas de criaturas. São João da Cruz traduz o amor de Deus por seu povo em amor carnal, criando a ideia de "casamento místico". A mística, a busca e comunhão com o Absoluto (que nesse caso é Deus), aqui se dá por meio desse casamento. Nesse sentido, o eu-lírico dirige-se ao Deus como uma esposa ao seu amado e a comunhão desse amor efetiva-se em metáforas que remetem à união carnal. Outro poeta que se dirigiu ao Absoluto como uma espécie de amado foi Tagore.

A mística desses dois livros (*Nunca Mais...*, e *Poema dos Poemas e Baladas para El-Rei*) em comparação com a temática e a mística do *Cântico dos Cânticos*, e de *Cântico Espiritual*, de São João da Cruz, demonstra o desejo pelo Absoluto (Deus) por meio da ideia de "casamento místico".

Essa questão tornou-se intrigante para a crítica, uma vez que houve certa dificuldade em entender se nos livros da primeira fase de Cecília Meireles havia uma conversa do eu-lírico com o Absoluto ou com um amado. Acerca disso Leila Gouvêa afirma:

é possível que a jovem tenha de fato se inspirado também na lírica de San Juan de la Cruz, que retoma a teoria platônica da elevação do amador a "um grau superior de perfeição", encontrada em Petrarca na imagem da fusão do amante na amada – e que ressoaria em clássicos ou maneiristas como Camões e John Donne. (GOUVÊA, 2008, p. 41).

Camões tem em sua obra influências neoplatônicas e John Donne foi um dos maiores poetas místicos, assim como São João da Cruz. A afirmação de Leila Gouvêa, portanto, é bastante pertinente. O amado, no caso de Cecília Meireles, pode ser lido também como Deus. O casamento místico é um dos modos de falar da união com o Absoluto. Nesse sentido, resolve-se o impasse: o diálogo é tanto com o amado quanto com o Absoluto, uma vez que o diálogo se dá dirigindo-se a Deus como a um amado.

A questão do platonismo, colocada por Leila Gouvêa, é importante, mas não foi aprofundada. O que se põe em questão é que a primeira fase da obra de Cecília Meireles pode ser entendida como platônica no sentido de "otherworldliness" posto por Lovejoy. A mística cristã da Idade Média (dada a influência da filosofia aristotélica, conforme explicado anteriormente), em muitos casos, fará essa separação entre o mundo real e ideal. O casamento místico elevaria o amador ao grau de perfeição do amado, ou seja, torná-los-ia um só corpo, unos:

**Poema da grande alegria**  
Olhavas-me tanto  
E estavas tão perto de mim  
Que, no meu êxtase,  
Nem sabia qual fosse

Cada um de nós(...)  
(*Poema dos Poemas*, 2001, p. 59).

Em *Poema dos Poemas* é interessante notar que os versos são de métrica bem variada e quase todos os poemas são cíclicos, isto é, começam e terminam com o mesmo conjunto de versos, além de, na sua maioria, serem compostos de uma única e longa estrofe. Os dois excertos acima demonstram, primeiro, o desejo de casamento e, segundo, a própria união em si. Esse amado, representado por Eleito e por Ti/Tu não pertence ao mesmo mundo do eu-lírico e, portanto, ocorre o desejo ou necessidade de morte. A morte, grafada com maiúscula e com possibilidade de existência após sua ocorrência ("Antes e depois da Morte"), reitera a ideia metafórica de morte do ego. Entretanto, como já dito, isso não ocorre, culminando num sofrimento amargo e sufocante do eu-lírico:

**Poema da ansiedade**

As minhas noites são longas, morosas,  
Tão tristes,  
Porque o meu pensamento  
Põe-se a buscar-te  
(Idem, p. 57).

**Poema da esperança**

Lá, onde Tu moras  
Deve ser um país tão luminoso Que, de olhos extintos,  
Se possa ver...  
(...)Dize-me que me deixarás ficar  
Lá, onde Tu moras,  
Nesse país tão luminoso  
Que, de olhos extintos,  
Se possa ver...  
(Idem, p. 60).

No primeiro trecho há a tristeza de não encontrar o amado que tanto se busca; no segundo aparece a dualidade: o mundo do eu-lírico não seria o mesmo onde mora o amado. O lugar do amado é onde se pode chegar (ver) "de olhos extintos", mais uma referência à morte. Infelizmente, como o próprio poema demonstra, não se efetiva essa chegada ao "país tão luminoso", muito provavelmente porque o amante não extinguiu seus olhos ainda, e não os extinguirá durante todo o livro. Não se efetiva nem a morte real nem a metafórica morte do ego. A imagem do amado, que surge com força em *Poema dos Poemas*, pode ser entendida como representação do Absoluto. Segundo Miguel Sanches Neto, o eu-lírico se descobre na busca incessante pelo Eleito sem poder conhecê-Lo, enganado por sua própria ilusão e nisso conhece a tristeza. Há, portanto, nesse livro, a sugestividade de um mundo oculto no qual reside o amado Eleito. O livro é dividido em três partes que demonstram a trajetória de um eu em busca da sublimação, em busca do encontro com um Tu divinizado, em que se pode verificar a presença do casamento místico. E há um visível sofrimento por esta miséria e por não poder, em *Poema dos Poemas*, alcançar o mundo do Eleito (Absoluto).

Portanto, pode-se ver na poesia da primeira fase de Cecília Meireles uma separação entre o mundo do eu-lírico e o mundo do amado. No entanto, a segunda fase, como veremos, traz maior influência do vedantismo, e isso modificará essa dualidade ("otherworldliness"), fazendo com que a poesia da autora ligue-se mais à corrente "this-worldliness" citada por Lovejoy, explicada anteriormente.

Em "Cecília Meireles e o tempo inteiriço", Miguel Sanches Neto aponta para a presença, em *Nunca Mais...*, de uma desilusão em relação a tudo e de uma desistência do mundo e o desejo de abrigo num tempo que passou. *Poema dos Poemas*, segundo o mesmo autor, mostra a trajetória espiritual de um "eu atraído pelo elevado e pelos grandes sentimentos" (In. MEIRELES, 2001, p. XXIX, 1 v). Sanches Neto afirma que estes livros configuram um discurso que pode ser definido como sugestivo, dado o uso das reticências, que insinuam o mistério do oculto:

Este mundo oculto assim aparece cifrado numa perspectiva horizontal, na linha do horizonte, e não só na elevação. As reticências são uma constante estilística de Cecília Meireles nestes poemas matinais em que a poeta sonha com o distante, revelando toda a sua insatisfação com o que está perto. (Idem, p. XXX).

Nesse ponto outra hipótese pode ser acrescentada ao fato de a autora ter excluído os primeiros livros de sua obra: eles seriam uma expressão errada da busca pelo Absoluto, dividindo erroneamente o mundo em real e ideal, divisão que causa sofrimento. Nos preceitos do hinduísmo temos que é necessário eliminar a dualidade e assim evitar o sofrimento. Sábio é aquele que compreende na palha e no ouro a mesma natureza divina. Nesse sentido, os poemas da primeira fase, além de se referirem explicitamente aos conceitos de renúncia, desilusão e desapego, trazem profunda melancolia e tristeza. Esses sentimentos mais pesados são contraditórios em relação aos ideais de renúncia, pois, uma vez que há o desapego verdadeiro não pode mais haver sofrimento, supera-se o sentimento.

As três partes que compõem *Poema dos Poemas* são bem determinadas por temas. A primeira relata o êxtase pela possibilidade de encontro com o amado e pelas recordações desse amor, os temas são fascinação, ansiedade e dúvida culminando na tristeza, que é o tema que abre a segunda parte. Os temas da parte seguinte giram em torno dos desenganos e súplicas quando se constata a possibilidade de não haver mais um encontro com o amado, derramam-se lágrimas na constatação da distância que separa os dois mundos (o do eu-lírico daquele do amado). A terceira parte passa pela dor, solidão e saudade, para que finalmente culmine na renúncia e na humildade que levarão ao regresso do amado promovendo assim a sabedoria.

Sanches Neto, analisando as três partes que compõem o livro, assinala que há um desejo de ascese, um acalento da esperança de romper com a escuridão que envolve o eu-lírico. Na segunda parte, o eu-lírico descobre-se enganado por sua própria ilusão,

daí advém a tristeza: "Sou triste porque sonhei/ coisas inalcançáveis,/ que não se devem sonhar...". O crítico ainda salienta a atmosfera de súplicas e lágrimas que se fecha com um pedido de bênção e pacificação quando o eu-lírico descobre que os seus desejos estão além das aspirações humanas. Embora esteja atraído pelo Eleito, jamais pode conhecê-Lo ou encontrá-Lo, o que, segundo Sanches Neto, dá a condição de exilado (Idem, *ibidem*). No alto há o exílio, abaixo a possibilidade permanente de queda, na terceira parte, portanto, se dá um eu que percorre, agora com sabedoria, o terreno, uma vez que sua elevação foi frustrada, o que cria o antagonismo entre dois polos: terreno x espiritual.

A forma usada para tratar desses temas é aquela do casamento místico. Para aprofundar a leitura retoma-se o enredo do livro bíblico *Cântico dos Cânticos* a fim de compará-lo à temática de *Poema dos Poemas*.

Foi tradição constante da Sinagoga e também da Igreja cristã que em *Cântico dos Cânticos*, sob a alegoria de amores profanos, celebra-se o amor mútuo entre Deus e o seu povo. A ação do *Cântico* é uma parábola de fundo idílico e um contraste entre duas vidas, dois amores. Uma pastorinha (Sulamita) ama intensamente um jovem pastor e os dois são chamados no texto de "amado" e "amiga". Com a vida simples e pura dos pastores, contrasta a vida da cidade e suas comodidades, a corte e um rei potentado (simbolizado algumas vezes por Salomão, o mais rico monarca conhecido pela história de Israel) que tenta seduzir a jovem pastora. Mas a donzela recusa as ofertas generosas e permanece satisfeita com sua vida simples e sempre fiel ao seu pastor. O livro entremostra toda a alma fiel atraída pelos amores antagônicos de Deus e do mundo.

De certa forma, o livro de Cecília Meireles retoma o diálogo que existe em *Cântico*. Há um *Eleito*, espécie de amado que, não sendo humano, pode fazer referência ao que seria, no livro bíblico, Deus (assumindo *Cântico* como alegoria para a relação de fidelidade entre a alma de Israel – posta em risco devido aos deslumbramentos da civilização pagã – e Deus):

**Poema da despedida**

Por que nos cárceres do teu palácio

Prendeste o meu pensamento,

Se nada queres de mim?...

Eleito, ó Eleito, Liberta-me, liberta-me!

(*Nunca Mais... e Poema dos Poemas*, 2001, p. 69).

Este livro da autora não alude apenas ao texto hebraico, pois, no que parece ser uma epígrafe, traz algo intitulado *Oferenda*: "A ti/ Ó sol do último céu,/ Por quem sofre/ toda a imensa miséria/ Da minha treva...", o que remete, de certo modo, ao livro *Oferenda Lírica* (*Song offerings* – tradução inglesa para *Gintanjali*), de Tagore. No livro do poeta indiano também há uma conversa com um "Tu" sobrenatural e supremo que parece referir-se ao Absoluto (no hinduísmo: *brahman*), capaz de tornar alguém "interminável" (eterno):



Thou hast made me endless, such is thy  
pleasure. This frail vessel thou emptiest  
again and again, and fillest it ever with  
fresh life.(...)

(...) I know not how thou singest, my master! I  
ever listen in silent amazement.

The light of thy music illumines the world.  
The life breath of thy music runs from sky  
to sky. The holy stream of thy music  
breaks through all stony obstacles and  
rushes on.

My heart longs to join in thy song, but  
vainly struggles for a voice. I would speak,  
but speech breaks not into song,  
and I cry out baffled. **Ah, thou hast made  
my heart captive in the endless meshes of  
thy music, my master!**

(...) Away from the sight of thy face my heart  
knows no rest nor respite, **and my work  
becomes an endless toil in a shoreless sea  
of toil** (...).

(TAGORE, 2003, p. 17-19).

E em Cecília:

Vou a Ti Como quem vai,  
antes e depois da Morte,  
Para onde lhe ordena o Destino (...)  
(*Nunca Mais... e Poem dos Poemas*, 2001, p. 56).

(...) Não sei para onde me levavas:  
Mas aqueles caminhos pareciam  
Os caminhos eternos  
Que vão até o último sol...  
E eu me sentia tão leve  
Como o pensamento de quem dorme...(...)  
(Idem, p. 59)

Sonho que descerás a ver-me,  
De tanto me ouvires  
Cantar e louvar  
O teu nome...  
Nesta sombra em que vivo,  
De te evocar,  
É como se já tivesses vindo... [...]  
(Idem, p. 61).

Destaquei das estrofes acima alguns versos que mostram uma espécie de sofrimento de quem procura "o sol do último céu", pois, assim como em *Poema dos Poemas*, o eu-lírico de *Oferenda Lírica* está em busca de um (re)encontro com o que no livro de Cecília Meireles seria "o Eleito" que está "no último sol. Esse modo de se referir ao "Eleito" lembra o poema de Shelley ("Mont Blanc"), em que Mont Blanc "brilha no alto". Tanto

nos poemas de Tagore quanto nos de Cecília, pode-se perceber o sofrimento causado pela ausência desse amado divino: "longe da vista do teu rosto meu coração/ não conhece descanso". Todavia em *Gitanjali*, de Tagore, as possibilidades de encontro com o Absoluto são maiores, Ele aparece pela manhã nas flores que floresceram enquanto o eu-lírico dormia, ao mesmo tempo em que o eu-lírico anseia pelo dia em que contemplará a face do Absoluto.

Pode-se dizer, com base nas comparações feitas para a leitura de *Nunca Mais... e Poema dos Poemas*, que a autora optou por uma estética próxima àquela de São João da Cruz, Tagore, e a do livro hebraico *Cântico dos Cânticos*. Esta opção é um dos modos escolhidos por poetas para referirem-se ao divino. A ideia de casamento místico, posta pioneiramente em *Cântico dos Cânticos*, é a ideia de aliança do povo com Deus. O que se vê no livro de Cecília Meireles é a tentativa da amada de efetivar esse casamento. A união, entretanto, não obstante todo o aprendizado, não se efetiva, pois a amada não pode alcançar o lugar habitado por seu Eleito.

Essa angústia da impossibilidade de encontro com o Eleito dará espaço, na segunda fase da poesia de Cecília, a uma busca do Absoluto no mundo compartilhado pelo eu-lírico, ou seja, em elementos como o mar, a rosa, e demais aspectos da natureza. O Absoluto passa a estar escondido no mesmo mundo do eu-lírico. Portanto, na segunda fase, Cecília Meireles não é o poeta do de-lá, perdido em busca de um mundo ideal, mas o poeta deste mundo que se põe em busca dos sinais do Absoluto.

### 3.4 CÂNTICOS: UM RITO DE PASSAGEM

O livro *Cânticos* foi publicado postumamente, mas sua composição, presume-se, data de 1927. É anterior, portanto, a *Viagem* (1939). É neste livro que começa a se arraigar um dos aspectos mais importantes de toda a poesia de Cecília Meireles: o tempo. É em *Cânticos* que a efemeridade da vida e a eternidade do Absoluto começam a aparecer lado a lado. Também explicita-se a influência do pensamento indiano na sua poesia e o eu-lírico dá indícios de seu entendimento acerca da natureza do divino.

Em *Cânticos*, pode-se ver que o eu-lírico aconselha que não haja separação entre o eu e os objetos do mundo, fazendo com que haja uma quebra e com que o sujeito sintasse como Deus. Percebe-se, portanto, a influência de uma perspectiva não dualista, que enxerga que o que há no sujeito é igual ao divino e que, assim, pode haver total anulação do *ego* e identificação com o Absoluto.

Segundo Aldous Huxley, em *A Filosofia Perene*, a Filosofia Perene ensina que é desejável conhecer a "Base Espiritual" das coisas, não apenas dentro da alma, mas também fora do mundo e além do mundo e além da alma. Em *Cânticos* deixa-se entrever que o eu-lírico tenta, de algum modo, identificar-se com o Absoluto. Aldous Huxley aponta três

caminhos diferentes para o sujeito que pretende conhecer "Aquilo que é o tu" (retomando o *tat tvan asi*):

O homem que deseja conhecer "Aquilo" que é o "tu" tem de trabalhar numa das três formas seguintes: pode principiar olhando internamente para seu *tu* individual e, por um processo de "morrer para o ser" – o ser do raciocínio, o ser da vontade, o ser das sensações – chegar, por fim, ao conhecimento do Ser, do Reino de Deus que está dentro de nós. Ou pode principiar com os *tus* existentes fora de si mesmo, e tentar realizar sua unidade essencial com Deus e, através de Deus, com cada um e com o seu próprio ser. Ou, finalmente (e esta é, sem dúvida, a melhor maneira), pode buscar a aproximação do supremo Aquilo, simultaneamente, por dentro e por fora; deste modo ele chega a realizar Deus experimentalmente como princípio do seu próprio *tu* e de todos os outros *tus*, animados ou inanimados. (HUXLEY, 1971, p. 11).

Em seus primeiros livros, conforme demonstrado acima, Cecília Meireles dedicou-se a conhecer os "*tus* existentes fora de si" num trabalho muito influenciado por suas leituras de Tagore e de outros simbolistas, ainda não havendo uma estética genuína. A partir de *Viagem* percebe-se que a autora traçou um caminho que pretendia tanto conhecer o *tu* individual quanto os *tus* existentes fora de si, numa viagem que vai, simultaneamente, para dentro e para fora.

*Cânticos* representa, crê-se, a parcela de sua poesia cuja viagem se dá para dentro, a fim de desvelar os caminhos propostos por uma filosofia oriental, de modo mais específico, como notou Dilip Loundo (2001), relacionada ao conhecimento contido nas *Upanishads*.

Em *Cânticos*, pode-se ver que a opção filosófica do eu-lírico é a de que pode haver uma total identificação do *tu* individual com os *tus* exteriores e, conseqüentemente, com o Absoluto, havendo, portanto, uma completa fusão, que faria o sujeito sentir-se eterno tal e qual Deus. Essa é uma opção, dentre tantas existentes na Filosofia Perene. A Filosofia Perene nos diz que certamente há uma porta a ser aberta e que, depois dessa porta, há, sem dúvidas, o Absoluto, entretanto, muitas são as chaves escolhidas por aqueles que almejam abrir essa porta.

Outro fator importante é ter consciência de que muitos dos expoentes desse tipo de pensamento, da Filosofia Perene, só tiveram uma compreensão conceitual disso, aceitando como verdade o que foi escrito em textos sagrados, sendo poucos os que experimentaram uma verdadeira iluminação e que obtiveram o conhecimento do Absoluto de modo empírico.

Desse modo, a autora passa em *Cânticos* a ideia de que é possível sentir-se como Deus, confundir-se com ele. É um pensamento mais próximo do de Plotino e de alguns segmentos do hinduísmo. Vejamos a citação de Plotino usada por Huxley:

Vê todas as coisas, não no processo de vir-a-ser, mas no Ser, e vê a si mesmo no outro. Cada ser contém em si mesmo o mundo inteligível.

Portanto, o Todo está em todas as partes. Cada um está lá no Todo, e o Todo em cada um. O homem, como é agora, cessou de ser o Todo. Mas quando ele cessa de ser um indivíduo, levanta-se a si mesmo e novamente penetra no mundo. (PLOTINO, *Apud*, HUXLEY, 1971, p. 12).

A ideia contida na citação de Plotino é muito próxima da de Cântico II do livro *Cânticos*:

(...) Vê a tua vida em todas as origens.  
Em todas as existências.  
Em todas as mortes.  
E sabe que serás assim para sempre.  
Não queiras marcar a tua passagem.  
Ela prossegue:  
É a passagem que se continua.  
É a tua eternidade...  
É a eternidade.  
És tu.  
(*Cânticos*, 2001, p. 122).

O trecho remete tanto ao texto de Plotino, quanto à ideia do "Aquilo que tu és". O eu-lírico indica que a própria eternidade é o "tu". A eternidade pode ser entendida como a própria característica do Absoluto. Pode-se inferir, sob esse aspecto, que o "tu" pode ser o Absoluto, sentir-se como tal.

Vale lembrar que outras correntes de pensamento dirão que, na verdade, Deus está em tudo, mas nós não estamos nele. É o caso do judaísmo, e de algumas vertentes do hinduísmo. Vejamos o que Shankara (segundo Dilip Loundo, foi uma das leituras de Cecília Meireles) disse na *Joia da Coroa da Sabedoria*:

O *atman* é aquilo que impregna todo o universo, mas nada o impregna; que faz todas as coisas brilharem, mas todas as coisas não o podem fazer brilhar. A natureza da Realidade Una deve ser conhecida pela própria e clara percepção espiritual; não pode ser conhecida através de um *pan-dit* (homem letrado). De maneira semelhante, a forma da lua somente pode ser conhecida através de nossos próprios olhos. Omo poderia ser conhecida através dos olhos dos outros? (SHANKARA, *Idem*, *ibidem*).

Aqui vê-se que Shankara assinala que o conhecimento intelectual não é capaz de fazer alguém compreender o Absoluto, e que este está em tudo, mas tudo não está nele. Assim, esse pensamento diferencia-se daquilo proposto pelo eu-lírico de *Cânticos* durante todo o livro. Há outras passagens em que Shankara faz referência ao "tu és Aquilo" e que pode dar margem para uma interpretação de que é possível o sujeito crer-se tal e qual Deus:

Casta, credo, família, linhagem, não existem em *brahman*. *brahman* não tem nome nem forma, transcende mérito e demérito, está além do espaço, do tempo e dos objetos da experiência sensorial. Tal é *brahman*, e "tu és

Aquilo". Medita sobre esta verdade dentro da tua consciência. (Idem, p. 13).

Se nos seus primeiros escritos o eu-lírico de Cecília Meireles buscava compreender a natureza de Deus e demonstrava crer ser possível conhecê-lo, em *Cânticos* esse tipo de postura se modifica, o desejo de conhecer o Absoluto fora de si dá lugar ao entendimento de que o "si mesmo" também pode ser o Absoluto. O eu-lírico medita acerca do "tu és Aquilo":

#### **Cântico IV**

(...)Vence a miséria de ter medo.  
Troca-te pelo Desconhecido.  
Não vês, então, que ele é maior?  
Não vês que ele não tem fim?  
Não vês que ele é tu mesmo?  
Tu que andas esquecido de ti?  
(*Cânticos*, 2001. p. 123).

Segundo Dilip Loundo, em "Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética", a obra da autora reflete a atitude da poeta perante a vida, marcada por uma consciência do caráter transitório da existência e pela disposição de se submeter a uma disciplina de desapego espiritual como forma de alcançar a compreensão das profundezas da realidade e a eliminação do sofrimento (2001, p. 130). Conforme citado anteriormente nas palavras de Shankara, o conhecimento intelectual não leva ao Absoluto, portanto faz-se necessário trilhar um caminho que proporcione a realização do Absoluto em si mesmo.

Shankara assinala que é possível compreender conceitualmente *brahman*, mas a noção de "eu" é causa de escravização à existência condicional, representada em Cecília Meireles pela efemeridade da vida. A vida que é efêmera, portanto, é aquela do ego, do sujeito que não consegue desvencilhar-se da ideia do eu e por isso acredita nascer e morrer, ou seja, está eternamente preso nos ciclos de nascimento e morte.

Nesse sentido, em *Cânticos* surge aquilo que Dilip Loundo chama de "percurso rumo ao transmundo". O eu-lírico passa a buscar o caminho que leve à realização de *brahman*. Tal caminho consiste em: desapego gradual dos objetos do mundo; eliminação da identificação do eu com os objetos e, como final do processo, o entendimento da unicidade entre o "si mesmo" e a totalidade dos objetos (os poemas abaixo foram selecionados por Dilip Loundo).

Sobre o desapego do "eu" em relação aos objetos do mundo:

#### **Cântico XIV**

Eles te virão oferecer o ouro da Terra.  
E tu dirás que não.  
A beleza.  
E tu dirás que não.

O amor.  
E tu dirás que não, para sempre.  
Eles te oferecerão o ouro d'além da Terra.  
E tu dirás sempre o mesmo.  
Porque tens o segredo de tudo.  
E sabes que o único bem é o teu.  
(Idem, p. 128.).

No poema acima fica clara a ordem de renúncia em relação aos bens materiais e inclusive sentimentos. Ouro, beleza e amor não devem iludir ou ser alvo de desejo daquele que conhece o segredo de tudo. Além da renúncia dos objetos, da desidentificação do "eu" com as coisas do mundo, há o processo de desidentificação do próprio ego. Sobre esta renúncia:

#### **Cântico VIII**

Não digas: "O mundo é belo".  
Quando foi que viste o mundo?  
Não digas: "O amor é triste".  
Que é que tu conheces do amor?  
Não digas: "A vida é rápida".  
Como foi que mediste a vida?  
Não digas: "Eu soffro".  
Que é que dentro de ti és tu?  
Que foi que te ensinaram  
Que era *sofrer*?  
(Idem, p. 125).

Acima o eu-lírico questiona certas conceitualizações de mundo. No final do poema chega-se ao fato de que até a existência de um "eu" pode ser questionada. Sob esse aspecto, não se podendo definir o "tu" dentro de si mesmo, não se pode definir mais nada. Daí, derivaram, por exemplo, alguns poemas de carácter Zen Budista, como o "Epigrama N° 9" de *Viagem* (que podem ser, inclusive, aproximados de um estilo poético como o de Paulo Leminski). No verso "Que é que dentro de ti és tu?" tem-se o questionamento sobre o que é o tu, isso dialoga com o "tu és aquilo". Assim o eu-lírico propõe uma caminhada em direção à dissolução do *ego*, para cessar com o sofrimento: "Que foi que te ensinaram que era sofrer?". Sobre esse tema, Dillip Loundo selecionou, entre outros, este Cântico:

#### **Cântico XIX**

Não tem mais lar o que mora em tudo.  
Não há mais dádivas  
Para o que não tem mãos.  
Não há mundos nem caminhos  
Para o que é maior que os caminhos  
E os mundos.  
Não há mais nada além de ti,  
Porque te dispersaste...  
Circulas em todas as coisas  
E todos te sentem  
Sentem-te como a si mesmos  
E não sabem falar de ti.  
(Idem, p. 131).

Observemos que, conforme dito anteriormente, permanece a ideia de que pode haver uma total identificação da essência do sujeito com o Absoluto: "E todos te sentem Sentem-te como a si mesmos". Nesse poema, assim como na primeira fase, o Absoluto aparece identificado com os pronomes da segunda pessoa do singular. A diferença desse para os poemas dos livros anteriores está na possibilidade de união.

Desse modo, o livro *Cânticos*, escrito por volta 1927, abre espaço para um novo modo de compreender Deus e si mesmo. Isso, que se dá explicitamente no livro que foi publicado apenas postumamente, surge velado a partir de *Viagem*, 1939. A ideia de eternidade, de um tempo que une passado e futuro e se estende no "eterno instante" contrastando e ocorrendo concomitantemente ao tempo efêmero do sujeito que ainda não eliminou seu ego, serão temáticas fortes da sua fase madura, constituindo uma característica de sua poética. Salienta-se, portanto, a estreita relação desses temas com a Filosofia Perene.

Na fase imatura de sua poesia o Absoluto foi identificado com um amado por meio das designações "tu", "Eleito" e "El-rei", havendo nessa fase a ideia de união por meio de um casamento místico. Em *Cânticos* o Absoluto está posto de modo abstrato, quase que em termos filosóficos na ideia do "tu és Aquilo". A partir de *Viagem* até *Mar Absoluto e Outros Poemas* (conforme o recorte feito para a dissertação) há uma gradual identificação do Absoluto com a figura do mar. Os temas da dissolução do eu, do desapego em relação aos objetos do mundo surgem por meio de símbolos tais como as mãos, os olhos e a estátua. Já o caminho da união com o Absoluto se dá por meio de símbolos relacionados à navegação e a elementos que estão ligados ao mar, tais como a praia, ondas, espuma, barcos, marinheiros e o céu e as estrelas (os guias do navegador).

Portanto, veremos, todos esses temas estão interligados. A aparente variedade temática da obra de Cecília reflete, na verdade, a multiplicidade do mundo unida por uma realidade que lhe subjaz, conforme a Filosofia Perene. Seguindo seus preceitos filosóficos, a partir de *Viagem* Cecília Meireles criou uma expressão poética que contém em si, simbolicamente, os elementos de um pensamento que crê na possibilidade da união da essência do sujeito humano com o Absoluto divino. A sua poesia revela e esconde, num jogo simbolista, a ideia da possibilidade do reconhecimento de si mesmo enquanto centelha do divino e enquanto eterno. Sendo assim, é uma poesia que foge de tudo que possa diferenciar o ego do resto do mundo natural, ao passo que repudia o espaço no qual o homem se identifica enquanto mortal e enquanto "eu". Por isso, diante de um modernismo que exalta a metrópole, que busca uma linguagem do homem pelo homem e para o homem máquina, Cecília Meireles será um não-lugar, um não-sujeito.

## 4 NAVEGANDO NO MAR ABSOLUTO: A SIMBOLOGIA DO MAR NOS TRÊS PRIMEIROS LIVROS DA FASE MADURA

*As imagens, os mitos e os símbolos estão intimamente ligados às mais secretas modalidades do ser.*

---

Mircea Eliade

### 4.1 O MAR COMO TEMA E SÍMBOLO EM CECÍLIA MEIRELES

Foram escolhidos para este estudo acerca do "mar" em Cecília Meireles três livros da autora: *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942) e *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945). Os dois primeiros livros foram analisados na sua totalidade, enquanto que no último a atenção voltou-se somente para o poema "Mar Absoluto". Os livros são os três primeiros da fase madura da autora e apresentam uma consistência, coesão e continuidade temática que propiciaram as comparações entre eles.

Conforme vimos anteriormente, o Absoluto é, para a Filosofia Perene, aquilo que subjaz a todas as coisas e que as gera, sendo também Ele gerador de si mesmo. O Absoluto, portanto, está como que dissolvido (assim como o sal) em todos os seres, sendo parte deles, embora não podendo ser visto. Em *Vaga música* temos:

**Em Voz Baixa**

(...) Mas não. Sempre mais comigo  
vou levando os passos meus,  
até me perder de todo  
no indeterminado Deus.  
(*Vaga Música*, 2001, p. 353).

Nesse poema ocorre uma demonstração bastante explícita, dada pela palavra "indeterminado", da ideia de Deus feita pelo eu-lírico. Na Filosofia Perene temos que Deus é infinito e suas formas são inúmeras e vastas. Ele está sempre em mutação, sendo impossível concebê-Lo ou compreendê-Lo totalmente. Na *Bhagavad-gita*, Arjuna, ao ver a forma transcendental de Krishna, a Suprema Personalidade de Deus, perde a sua razão tamanha é a potência e opulência do Absoluto. O guerreiro sente-se incapaz de conceber tamanho esplendor e pede a Deus que se mostre de modo mais simples para que possa contemplá-Lo. Em Cecília Meireles, Deus é tratado de vários modos e em vários poemas Ele surge como essa grande força impessoal, inúmera, impenetrável. É a essa característica



que nos ativemos, todavia há outros casos em que o eu-lírico se dirige ao que pode ser entendido como *Deus* de modo bastante pessoal, conforme vimos nas análises da primeira fase, no entanto, na segunda fase, ainda que Deus surja referido com o pronome da segunda pessoa, Ele está diluído, permeando todos os seres que se colocam à volta do eu-lírico.

Mais um exemplo dessa indeterminação, que nos leva para o Absoluto, é "Velho Estilo", também de *Vaga Música*:

(...)De ti só resta o que se consome.  
Vais para morte? Vais para a vida?  
Tua presença n'alguma parte  
é já sinal da tua partida.  
  
E eu disse a todos desse teu fado,  
para esquecerem teu chamamento,  
saberem que eras constituída  
da errante essência da água e do vento.  
(Idem, p. 357 - 358).

Acima já se dá a natureza de água daquilo que pode ser interpretado como o Absoluto. A importância da água como motivo e tema está relacionada à importância que esta tem para a sobrevivência do planeta e para a existência da vida. Em Cecília Meireles, de modo muito sutil, a água surge com esta força, moldando-se aos poucos em mar e este em símbolo para o Absoluto, visto como essência de tudo e de si mesmo, abarcando toda a existência, vida e morte:

**Êxtase**  
(...) Deixa-te estar neste embalo de água gerando círculos  
Nem é preciso dormir, para a imaginação desmanchar-se em  
figuras ambíguas  
Nem é preciso fazer nada, para se estar na alma de tudo.  
Nem é preciso querer mais, que vem de nós um beijo eterno,  
e afoga a boca da vontade e os seus pedidos.  
(*Viagem*, 2001, p. 255).

No poema acima o eu-lírico demonstra a imersão do sujeito naquilo que pode ser interpretado como o absoluto: "a alma de tudo". Acima, a imagem da água sugere a dissolução, o solvente universal, nesse caso, é símbolo daquilo que é a "alma de tudo" e no que se está imerso. A água acaba tomando como símbolo maior, na poesia ceciliana, o mar.

Em *Viagem*, nos cerca de 100 poemas, em pelo menos 21 deles há a ocorrência da palavra mar, sem contar o vocabulário náutico e a referência à água, que perpassa o livro todo. O mar ainda é tema, não está posto como símbolo do Absoluto, mas as suas características cantadas são a imensidão, eternidade do movimento, capacidade de dar e tirar vida. São estas também características do Absoluto, de tal modo que no decorrer

dos três livros o tema "mar" aos poucos vai tornando-se símbolo. A passagem se dá de modo sutil. Ainda em *Viagem*:

**Corpo no mar**

(...) Adeus a todos os meridianos!  
Deito-me como num caixão.  
Ah! sobrevive o mar no meu ouvido...  
"Marinheiro! Marinheiro!"  
(Ilhas... Pássaros... Portos — nesse ruído.  
— O mar!... O mar!... O mar inteiro)  
Mas é tempo perdido.  
(Idem, p. 267).

Aqui eu-lírico é tomado pelo som do mar, como um morto a boiar ao sabor das ondas salgadas. A imagem sugere, no decorrer do poema, um corpo solitário num barco, tomado pela imensidão do mar em redor. Apesar do reconhecimento dessa imensidão, já é tempo perdido para alguma tentativa. Sabemos que o barco no mar é motivo bastante recorrente na poesia ceciliana, bem como o navegador. A "viagem" a que se refere o título do mesmo livro é a jornada em meio ao universo em busca do encontro com seu misterioso gerador.

Por fim, de *Viagem* para *Vaga Música* notou-se uma importante modificação dos temas marítimos. No segundo livro o tema começa a adquirir, aos poucos, ares de símbolo. Cecília Meireles vai criando a atmosfera que permite a forte simbologia de "Mar Absoluto":

O mar, de língua sonora,  
sabe o presente e o passado.  
Canta o que é meu, vai-se embora:  
que o resto é apagado  
(*Vaga Música*, 20011, p. 386).

Aqui o mar está posto como sendo sabedor do presente e do passado e é também provedor de notícias. Aos poucos, portanto, Cecília Meireles vai dando ao mar as características do Absoluto e cria na sua poética os significados de seus símbolos, estreitamente conectados com essa busca pelo mistério que rege a vida. Suas escolhas filosóficas e seu conhecimento vasto de muitas culturas e religiões são inseridos em seus poemas de modo que, olhando para a totalidade dos três livros analisados aqui e para a sua biografia, temos maiores chances de compreender poemas que por vezes parecem muito herméticos.

Trata-se, nesta dissertação, da relação entre o tema do tempo, da temática marítima e do simbolismo do mar, do espelho, do retrato, da estátua e das mãos. Acredita-se que estejam fortemente conectados com a questão da busca pelo Absoluto e que juntos demonstrem o caminho para se chegar até Ele, ao mesmo tempo em que demonstram os erros que podem complicar esse encontro.

A questão do símbolo é bastante complexa. Entende-se aqui que Cecília Meireles fazia um uso bastante consciente de seus símbolos dadas as repetições dos mesmos em

poemas de conteúdos parecidos (conforme mostrarei logo adiante). Apesar da consciência do uso que fazia, a autora demonstra ainda bastante genuinidade nas suas escolhas. O termo "símbolo" tem, na sua acepção mais comum, a designação de ser algo que se usa, ou se considera, como representativa de outra coisa, ou seja, o símbolo é diferente daquilo que é simbolizado. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant: "um símbolo é muito mais do que um simples signo: transporta para lá da significação, depende da interpretação e, esta, de uma certa predisposição. Está carregado de afectividade" (CHEVALIER, GHEERBRANT, s/d, p. 13).

A função de um símbolo é, segundo Mircea Eliade, "revelar uma realidade total inacessível aos outros meios de conhecimento (...) o pensamento simbólico faz explodir a realidade imediata, mas sem diminuí-la ou desvalorizá-la" (ELIADE, 2002, p. 177). Como mencionado acerca de Baudelaire e das correspondências, o poeta francês dava muita importância para a intuição, o que reforça essa ideia da busca pelo símbolo nos lugares além da razão. O uso do símbolo em Cecília Meireles tem essa intenção, um discurso não simbólico é menos penetrante e impactante. A sua opção para falar da questão do Absoluto foi esta de expandir a realidade imediata, elevando o leitor a um conhecimento ao qual não se pode chegar apenas conceitualmente, como dito pela Filosofia Perene e posto nos textos sagrados. O conhecimento do Absoluto, como já dito, depende de uma escolha por um caminho que é o da devoção e da ação, exige uma modificação de consciência e de modo de vida.

Benjamin em *Origem do Drama Barroco Alemão*, acerca do símbolo nas artes plásticas diz:

O que chama atenção no uso vulgar do termo é que esse conceito, que aponta imperiosamente para a indissociabilidade de forma e conteúdo, passa a funcionar como uma legitimação filosófica da impotência crítica, que por falta de rigor dialético perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo. Esse abuso ocorre sempre que numa obra de arte a "manifestação" de uma 'ideia' é caracterizada como um símbolo. A unidade do elemento sensível e do supra-sensível, em que reside o paradoxo do símbolo teológico é deformada numa relação entre manifestação e essência. A introdução na estética desse conceito distorcido de símbolo foi uma extravagância romântica hostil à vida, que precedeu o deserto da moderna crítica de arte. (BENJAMIN, 1987, p. 183).

Citando a definição de Creuzer para alegoria e símbolo, Benjamin recortou trechos que são importantes para o tema desta dissertação. Segundo Benjamin, Creuzer diz que a diferença entre símbolo e alegoria está numa questão que é temporal: no símbolo há uma totalidade momentânea que não ocorre na alegoria. Creuzer, ainda citado por Benjamin, conclui, numa passagem sobre os filósofos naturais jônicos, que "eles devolvem ao símbolo(...) as suas antigas prerrogativas. O símbolo (...), é mais apropriado que a saga para indicar o caráter uno e inefável da religião, devido à sua concisão significativa, a

seu caráter total, e à exuberância concentrada de sua essência" (Idem, *ibidem*). Pensando justamente nisso, podemos compreender a opção de Cecília Meireles pelos símbolos.

Diz Benjamin que a ênfase de Creuzer no aspecto momentâneo do símbolo, aponta para a verdadeira solução: "a medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, no qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante" (Idem, p. 187). Apesar de a frase ser um tanto obscura, podemos interpretá-la melhor pensando na definição de "mística" proposta neste trabalho. Sendo "mística" a busca pelo Absoluto, o "instante místico" pode ser entendido como o momento do encontro. É nesse momento que o símbolo recebe seu sentido. Portanto, o símbolo em Cecília Meireles está bastante conectado com as definições de Benjamin para o símbolo nas artes plásticas, uma vez que simboliza aquilo que só pode ser apreendido fora do tempo, num instante como que de êxtase. Ao mesmo tempo simboliza as impossibilidades desse encontro, ou seja, o momento exato do descaminho e da profunda amargura e tristeza de reconhecer-se distante dos caminhos do Absoluto (tendo em vista que Ele é tratado na poesia cecilianiana tanto de modo pessoal, o Absoluto tratado como sujeito portador de personalidade, quanto impessoal, o Absoluto tratado como essência de todos os seres).

Marcel Raymond, em *De Baudelaire ao Surrealismo*, diz:

Parece que o espírito humano, no sonho, no devaneio ou mesmo durante a vigília, é dotado de um poder de criação autônomo, que imagina livremente fábulas, figuras, imagens, nas quais se projeta a afetividade profunda do *eu*. Simbolismo espontâneo, ao qual a razão ou diversos órgãos de censura, nos civilizados, vêm colocar obstáculos, mas que funciona quase sem controle nos "primitivos" ou durante o sonho.

(...) O símbolo autêntico, de fato, nasce de uma adesão direta do espírito a uma forma de pensamento *naturalmente* figurada; "não sendo nunca uma *tradução*, também não pode nunca ser *traduzido*. (RAYMOND, 1997, p. 42).

De fato os símbolos autênticos, aqueles em que há a "totalidade momentânea" citada por Benjamin, são polivalentes. Nesse sentido não se pode encerrar o mar de Cecília Meireles em uma fórmula. Pode-se considerar, ainda, principalmente no caso dos simbolistas, o trabalho do poeta de tomar consciência de um processo espontâneo, de um estado de alma e de lapidá-lo, redimensioná-lo e inseri-lo no poema por meio do símbolo. Este modo de utilização do símbolo não é novidade de Cecília Meireles, é, na verdade, um modelo dado pelo Simbolismo.

Na busca pelo símbolo, o simbolista se fecha sempre mais em si mesmo, procurando escutar as vozes interiores que o levariam a encontrar as "correspondências", isto é, aquilo que liga, de modo misterioso, todas as coisas, o Absoluto. Tais correspondências derivam do fato de que o artista não crê mais que a ciência seja capaz de conhecer a realidade. Essas correspondências, que unem o mundo em uma única entidade básica,

envolvem também o homem. Charles Baudelaire sublinhou dois aspectos entre os quais se debatia o intelectual: o tédio, *spleen*, e o ideal de fuga para um mundo longínquo, para a natureza exótica ou paraísos artificiais.

O trabalho do poeta seria, portanto, o de uma espécie de tradutor do universo, da Natureza. Segundo Raymond (1997, p. 19), Baudelaire via na natureza exterior um imenso reservatório de analogias, resultando na ideia que toda a criação deve ser encarada como algo a ser decifrado, ou seja, deve-se descobrir o sentido oculto, a "realidade" das coisas para transitar no "além espiritual que banha o universo visível" (Idem, Ibidem). Podemos dizer o mesmo de Cecília Meireles.

A paralisação do instante, segundo o próprio Benjamin, é a essência do símbolo. O símbolo como captação do momento está ligado às artes plásticas (arte à qual o texto de Benjamin se refere), entretanto, a paralisação do momento é essencial, também, em Cecília Meireles (que foi, não por acaso, ótima aquarelista e pintora e utilizou muitas das técnicas de pintura nas descrições e criações de suas crônicas). O que ocorre, na verdade, não é um total congelamento do ato, mas uma eternização do instante. Tal aspecto é simbolizado especialmente pelo uso de elementos do mundo natural.

Foi na fase madura da autora que os símbolos começaram a ganhar força e características próprias, dando à sua poesia características singulares. Distanciando-se dos modos poéticos dados pelos modernistas, a poetisa passou a usar elementos do mundo natural para exprimir a jornada do eu-lírico em busca do Absoluto. A autora foi criando em sua poética ambiente para seus símbolos, aos poucos construiu o significado e o referente para seu "mar", "mãos," "retrato" e espelho. Desse modo esteve afastada do uso do vocabulário modernista, que remetia às cidades e ao seu movimento.

Para criar o Absoluto em sua poesia, Cecília Meireles precisou inserir como conteúdo os preceitos filosóficos das religiões que buscam por essa Essência Primordial. Para isto, nos livros analisados, especialmente nos dois primeiros, criou recursos interessantes. O primeiro deles é a repetição de termos (símbolos) em determinados tipos de poemas que foram separados aqui por tipos de eu-lírico.

Veremos nas análises a extensão dos seguintes dados tirados a partir da leitura dos dois primeiros livros:

1. Um eu-lírico sofredor: geralmente os poemas de *Viagem* intitulados com vocabulário referente a modelos poéticos ou musicais como "Rimance", "Canção" e "Serenata". Também é muito recorrente o uso dos seguintes símbolos: mãos, retrato, olhos, espelho e estátua. Em *Vaga Música* os títulos também se mantêm ligados ao tema da canção e ainda carregam os mesmos símbolos. Os poemas selecionados para representar esse tipo de eu-lírico são: "Retrato", "Canção", "Canção", "Canção", "Fim", "Epigrama Nº 4", "Alva", "Cantiguinha", "Som", "Distância", "Rimance", "Atitude", "Noturno", "Fadiga", "Ressurreição", "Serenata", "Praia", "Acontecimento", "Renúncia", e "Miséria", de *Viagem*. "Canção

Excêntrica", "Epigrama do Espelho Infel", "Canção Quase Melancólica", "Canção Suspirada" e "Canção nas Águas", de *Vaga Música*.

Nesse caso, note-se o grande número de poemas cujo título contém a palavra "canção". Ocorre geralmente que o eu-lírico tem algum desejo frustrado e acaba por enganar-se diante do espelho ou com as mãos quebradas e paradas, olhos secos ou cegos como os de estátua. Nesse tipo de poema entende-se que há a representação do sofrimento causado pelo apego e pelos desejos gerados pelo *ego*. Seriam, portanto, poemas representativos do que ocorre quando se está iludido. Ainda que se tente buscar o Absoluto, este jamais mostrará sua opulência diante da ignorância daquele que ilude-se com o *ego*.

2. O eu-lírico poeta e o eu-lírico equilibrista: aqui, tanto em *Viagem* quanto em *Vaga Música*, o eu-lírico explicita sua condição enquanto poeta e, em outros casos, enquanto sujeito que se equilibra entre a eternidade do Absoluto e a transitoriedade da vida de homens comuns ligados ao *ego*. Apesar da dificuldade do equilíbrio, são poemas de menos sofrimento. Aqueles versos nos quais o eu-lírico se diz poeta, geralmente louvam o instante e não há neles resquício nem de sofrimento nem de alegria, mas de uma profunda sabedoria e satisfação com a sua condição. Os poemas selecionados como representativos do eu-lírico acima são: "Motivo", "Discurso", "Noções", "Equilibrista", "Epigrama Nº 7", "Destino", "Estirpe" e "Epigrama Nº 13", de *Viagem*. "Canção Quase Inquieta", "A Doce Canção", "Canção da Alta Noite" e "Reinvenção", de *Vaga Música*. Aqui ocorre ainda que, em alguns poemas selecionados, o eu-lírico diz pertencer a um grupo de pessoas diferentes, que não deseja conquistar ou entrar para a história. Tratam-se de homens que estão relacionados às nuvens e querem apenas "passar", opondo-se aos homens da terra, que criam raízes e desejam "ficar". Este grupo ao qual pertence o eu-lírico é o dos poetas e santos.

3. Por fim, o eu-lírico contemplativo: este tipo é praticamente um eu-lírico nulo, fazendo uma descrição de paisagem que transmite a percepção da eternidade do tempo presentificada no instante. Os poemas selecionados são "Noite", "Anunciação", "Excursão", "Epigrama Nº 3", "Êxtase", "Epigrama Nº 5", "Grilo", "Epigrama Nº 6", "Luar", "Epigrama Nº 9", "Cantar", "Cantiga", "Epigrama Nº 11", "Cantiga" e "Epigrama Nº 12", de *Viagem*. "Pequena Canção da Onda", "Descrição", "Lembrança Rural", "Canção Mínima", "Pequena Canção", "Cançãozinha de Nina", "Ida e Volta em Portugal", "Canção da Tarde no Campo" e "Campos Verdes", de *Vaga Música*. Note-se a grande ocorrência de epigramas em *Viagem* e a de canções com características que as diminuem como cançãozinha ou canção mínima.

Analisaremos exemplos de cada tipo de eu-lírico na parte seguinte da dissertação.

## 4.2 ENTRE A ETERNA ESTRELA E A VAGA INCERTA: A POÉTICA DO TEMPO

*Falar contigo. Andar lentamente falando  
com as palavras do sono (as da infância, as da  
morte).*

*Dizer com clareza o que existe em segredo.*

*Ir falando contigo, e não ver mundo ou gente.  
E nem sequer te ver – mas ver eterno o instante.  
No mar da vida ser coral de pensamento.*

---

*Solombra*

Os versos que compõem a epígrafe acima foram retirados de um dos poemas do livro *Solombra*, 1963, um dos últimos escritos da autora, que viria a falecer em 1964. Buscar em seu livro derradeiro a expressão que pode caracterizar a questão da poética do tempo na obra cecilianiana só reitera a importância e constância da ideia de "eternização do instante" no decorrer de sua obra.<sup>1</sup>

A Filosofia Perene trabalha com o conhecimento acerca daquilo que é eterno e subjaz a todas as coisas, trata das questões levantadas sobre a ideia de que há uma realidade que fomenta e alimenta e que está presente em todas as formas existentes no universo. Na poesia de Cecília Meireles a questão do tempo pode ser entendida, entre tantos aspectos possíveis, como uma representação da percepção e conhecimento da eternidade.

Ao contrapor o tempo efêmero e histórico no qual o ser humano comum está inserido ao tempo eterno que pode ser percebido no escorrer da gota de orvalho em uma folha, Cecília Meireles coloca ênfase na possibilidade de uma existência para além da materialidade, mas presente e percebida na e por meio da própria materialidade.

O que em seus textos de estreia consistia em total antagonismo, passa a ser (e perdura), em sua obra madura, um paradoxo que complementa ao invés de excluir. Há, além de outros aspectos, um tempo perene, que perdura e subjaz a tudo o que se coloca em termos de matéria na poesia da autora.

*Perene* é aquilo que dura para sempre; aquilo que é eterno; perpétuo, que não pode ser interrompido e é contínuo. A Filosofia Perene é o discurso filosófico que trata daquilo que é eterno e que de algum modo esteve presente em diversas culturas, filosofias e religiões: a ideia de que há algo que nos gera e une e que está em tudo, absolutamente. A Filosofia Perene compreende que, embora sejam diversos os modos de se chegar a

---

<sup>1</sup> O título deste trecho da dissertação tem o vocabulário empregado pela própria autora. Vemos que o uso da palavra "vaga" aponta tanto para a onda quanto para a ideia de "vago", esse tipo de jogo que duplica o significado dos termos é bastante comum em Cecília Meireles.

esse conhecimento, e muitas as formas de explicá-lo, há um fio condutor que une as mais diversas expressões acerca da natureza dessa unidade, que é a própria concepção da existência de uma unidade.

O que mais varia nesse tipo de pensamento são, portanto, os modos de relação entre o sujeito e a unidade. Em alguns casos, conforme dito anteriormente, entende-se que é possível uma união total com Deus, em outros que é possível o despertar de Deus dentro do ser, mas não que ambos sejam a mesma coisa enquanto o sujeito estiver preso no mundo material e no tempo ao qual esse mundo se sujeita.

Falar de tempo e poesia não é tarefa fácil, portanto restrinjo-me à questão do tempo na poesia de Cecília Meireles. O primeiro aspecto importante sobre isso é que tanto a ideia de tempo quanto a maneira como ela se coloca em termos estéticos, na poesia da autora, estão diretamente relacionadas aos preceitos filosóficos religiosos seguidos pela poetisa. Pode-se criar uma nomenclatura a fim de facilitar o trato desse assunto, pode-se dizer que, dado o modo de tratar o tempo, a poesia de Cecília Meireles é, em muitos casos, uma Poesia Perene. Uma Poesia Perene seria, nesse sentido, a poesia que tem como mote o Absoluto e que compreende, no seu modo de tratar o universo, que haja algo que seja eterno.

Nas pesquisas realizadas para esta dissertação, foi encontrada apenas uma ocorrência da expressão "Poesia Perene" em português: justamente na revista *Festa*. Em outras línguas a palavra foi utilizada, mas não com esta conotação. Em inglês foi usado como título de uma coletânea de poemas com temática variada. Portanto, credita-se aqui a expressão *Poesia Perene* a A. Tavares Bastos que, em um artigo para *Festa* intitulado "Poesia Perenne", tendo em mente Rilke, escreveu:

E assim como a *philosophia perennis* não inventa, à moda dos grandes romances fabricados pelos Spinoza ou pelos Leibniz, seres abstratos que ninguém vira antes dos seus autores, mas se contenta, ao contrário, com os termos fornecidos pela realidade... — existe igualmente uma *poesia perennis*, que não inventa os seus termos, mas retoma eternamente os que lhe fornece a criação...(TAVARES BASTOS. "Poesia Perene". In. *Festa*, ano I, 1928, n. 04, p. 12).

No Brasil, a Filosofia Perene foi apropriada pelos católicos a fim de servir aos seus propósitos. Todavia, Tavares Bastos traz uma concepção bastante pertinente e que pode ser aplicada à poesia de Cecília Meireles. O crítico diz que há uma *poesia perennis* que não inventa os seus termos, "mas retoma eternamente os que lhe fornece a criação". Nesta frase, pode-se compreender que o poeta que trata do Absoluto em sua poesia não inventa seus símbolos, mas retoma aqueles já dados pela criação. Daí a diferença de Cecília Meireles para os modernistas da sua época. A poetisa aproveita os símbolos ligados à natureza e ao homem no lugar de inventá-los. Aproveita ainda as formas tradicionais usadas pela poesia



popular, por crer que, de algum modo, tudo o que precisa ser dito é melhor entendido nesses modos. É como se esses recursos fossem os mais eficazes na comunicação humana:

Dir-se-ia que a literatura tradicional esgotou todos os recursos da experiência humana, explorando-lhe os mais secretos rumos. O que resta é percorrer esses caminhos já indicados, de acordo, naturalmente, com os temas contemporâneos. (MEIRELES, 1945, s/p.).

A expressão "Poesia Perene" foi usada, também, por Vitorino Nemésio, justamente para falar de Cecília Meireles, todavia não foi conceituada, o que dificulta compreender o que Nemésio quis dizer com ela.

Se a preferência pela forma é a da poesia tradicional, o tempo, na poesia de Cecília Meireles, também aproxima-se do tempo do homem sagrado, ligado ao homem primitivo e à aparição dos primeiros poemas. Essa noção de atemporalidade está presente desde seus primeiros escritos, recriando a atmosfera sagrada do Absoluto, que é eterno. Embora, como percebeu Sanches Neto, haja em Cecília Meireles uma recusa do imediato, identificado nas paixões banais da vida efêmera, esta noção não é oposta à de tempo inteiro, mas parte de um mesmo universo. Em Cecília Meireles, concomitantemente ao tempo efêmero das paixões mundanas está o tempo do Absoluto. Para chegar a ele, segundo os preceitos presentes na própria poesia da autora, é necessária a renúncia e dissolução do eu a fim de perceber nos elementos do próprio mundo e em si mesmo a eternidade.

Nesse ponto é que se pode reconhecer a "poética do eterno instante", expressão cunhada por Margarida Gouveia. Cecília, para dar cabo da eternidade, criou, a partir de *Viagem* (1939), uma superextensão do tempo, prolongando eternamente em palavras aquilo que dura instantes, louvando o instante. A diferença de atmosfera entre este livro e os da primeira fase é gritante, explicita-se já nos primeiros poemas:

**Motivo**

Eu canto porque o instante existe  
e a minha vida está completa.  
Não sou alegre nem sou triste:  
sou poeta.  
(*Viagem*, 2001, p. 227).

O sofrimento existente nos livros anteriores dá lugar à aceitação e renúncia: nem alegre, nem triste: poeta. É aqui, no segundo poema de *Viagem*, que se afirma a identidade do eu-lírico ceciliano. Identidade esta que durará toda a sua obra. No icônico poema "Motivo", estão já consolidados os temas de *Cânticos*. Põem-se em evidência os antagonismos, ao passo que estes não têm mais potência para agir sobre o eu-lírico, que agora parece estar pairando sobre os desejos: "não sinto gozo nem tormento", "não sei, não sei. Não sei se fico ou passo". Coloca-se a canção como soberana a todos os sentidos e isto basta. Ser poeta, portanto, é um não lugar, coloca o sujeito numa posição além do tempo e além do

espaço; ou ainda, o coloca no "instante". O "instante", em Cecília Meireles, não é estático, mas prolonga-se rumo ao infinito.

A questão do tempo, em Cecília Meireles, é bastante complexa. Pois há o tempo como tema e o tempo do próprio poema, da construção do poema. Em muitos casos o tempo do poema (ritmo) remete ao tempo como tema do poema. Ainda sobre o "eterno instante" temos:

**Epigrama**

A serviço da Vida fui,  
a serviço da Vida vim;  
só meu sofrimento me instrui  
quando me recordo de mim.  
(Mas toda mágoa se dilui:  
permanece a Vida sem fim).  
(*Viagem*, 2001, p. 333).

Quanto ao tema, o epigrama parece bem simples, todavia encerra em si o tema complexo da própria vida. Grafada com maiúscula, a vida é nome próprio, remetendo a uma entidade viva à qual se sujeita o eu-lírico. Quando se recorda de si, o sofrimento é quem a instrui, não mais a Vida. Dentro da temática desta dissertação, pode-se entender o termo "lembrar-se de mim" como a recordação da falsa existência do ego. Acreditando em si e na sua existência como ser individual, o eu-lírico passa a sofrer; entretanto, diluída a mágoa, a Vida sem fim permanece, portanto o sujeito volta a identificar-se com a eternidade, representada no poema pela Vida sem fim.

O uso dos parênteses é muito comum em Cecília Meireles a fim de diferenciar vozes, tal recurso é levado ao extremo em *Romanceiro da Inconfidência*, por exemplo, onde além dos parênteses outros recursos gráfico são usados para marcar diferentes tipos de vozes num mesmo poema. Nesse caso temos algo como um comentário; iniciado por uma adversativa, ele dá o contraponto ao que fora cantado anteriormente, de tal modo que o eu-lírico parece estar tecendo um comentário sobre si mesmo. Entretanto já de uma situação muito mais apaziguada que a anterior, de tal modo que estando identificado com a "Vida sem fim" toda a mágoa se dilui. Ocorre ainda que, apesar do aparente distanciamento temporal entre o comentário dos parênteses e os versos das duas primeiras estrofes, os acontecimentos são concomitantes: ao mesmo tempo em que se vai e vem a serviço da vida e que se sofre, também dilui-se a mágoa subjazendo a tudo a "Vida sem fim".

Unindo a forma ao conteúdo temos na primeira estrofe uma espécie de ordem que deve ser cumprida e por isso o ritmo é mais marcado e as sonoridades são secas. Na segunda estrofe o sofrimento está dado no plano da forma pelas sonoridades nasais. Na terceira estrofe a repetição de vogais dá um tom de liberdade e pacificação do eu-lírico que sente a Vida sem fim permanecer sobre tudo.

Outro poema que reflete a poética do instante é "Canção Mínima"

**Canção Mínima**

No mistério do sem-fim  
equilibra-se um planeta.

E, no planeta, um jardim,  
e, no jardim, um canteiro;  
no canteiro uma violeta,  
e, sobre ela, o dia inteiro,

entre o planeta e o sem-fim,  
a asa de uma borboleta.

(*Vaga Música*, 2001, p. 359).

Partindo do imenso para o mínimo, a ideia central do poema é a de que o mistério do sem fim contém, do mesmo modo, tanto o planeta quanto a violeta. Tudo, portanto, está dentro do sem-fim. A natureza do sem-fim não sabemos qual é, mas a do planeta está posta, é um planeta como o nosso. Nele há um jardim, um canteiro, uma violeta e o dia. Embora esteja tudo isso contido no mistério do sem-fim, entre ele e o planeta há a figura da asa da borboleta. A borboleta, em si, pode significar muitas coisas, entre tantas, é, especialmente, símbolo da metamorfose e do renascimento, pois a lagarta praticamente se destrói no casulo a fim de tronar-se borboleta. A asa da borboleta traz a ideia de fragilidade. Unindo o símbolo da asa com o símbolo da própria borboleta podemos interpretar esse símbolo como metáfora da fragilidade e efemeridade da própria vida, bem como metáfora para a transformação. Nesse sentido, tendo em mente todas as características da poética de Cecília Meireles, entre o planeta e o mistério do sem-fim estamos nós mesmos.

O que liga e ao mesmo tempo mantém o mistério do sem-fim é a própria fragilidade da vida que se encontra contida no planeta, representada pela asa da borboleta. Outro elemento frágil posto no poema é a violeta, entretanto, ainda que delicada, sobre a flor está equilibrado o dia. A ideia de equilíbrio, a própria palavra em si, transmite uma noção de eternidade. Aquilo que está equilibrado permanecerá assim a não ser que haja sobre o objeto alguma força que o derrube. Portanto, no poema, tudo está em equilíbrio, entretanto, o pilar essencial dessa balança é a frágil asa de uma borboleta, ou seja, o mínimo basta para que tudo desmorone. "Canção Mínima" representa a fragilidade e o não lugar da própria poesia de Cecília Meireles. Salienta o lugar de um eu-lírico que oscila entre a efemeridade da vida material e a eternidade do sem-fim presentes nesse mesmo mundo que o contém.

Em *Viagem*, segundo Leodegário de Azevedo Filho, ligado ao desencanto da vida terrena, aquela identificada com o ego, há o tema da morte. A ideia de morte surge, portanto, em poemas que explicitam a fugacidade do tempo. Esses temas estão todos ligados por único fio: a ideia do Absoluto. A morte, nesse caso, é novamente a morte do ego ou simplesmente do próprio corpo, o que explicita uma certa tensão entre o tempo do corpo (efêmero) e o tempo da alma, que é eterno.

O eterno, o tempo do Absoluto, é identificado em elementos da natureza, pertencentes à realidade do eu-lírico. Dessa percepção do eterno que permeia o instante das pequenas coisas do mundo decorre também a constatação da efemeridade da vida: "Eu não dei por essa mudança/tão simples, tão certa, tão fácil:/ — Em que espelho ficou perdida a minha face?" ("Retrato"). E a consciência da efemeridade da felicidade: "És precária e veloz, Felicidade/ Custas a vir, e, quando vens, não te demoras". ("Epigrama N° 2").

Segundo Leodegário de Azevedo filho, *Viagem* traz a vida encarada sempre como sonho, num jogo do material com o espiritual, expresso por símbolos que buscam e atingem uma essência profunda de cunho transcendente (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 43). Este livro mostra, portanto, a vida encarada enquanto mistério e mostra uma Cecília Meireles herdeira do simbolismo decadentista.

Todavia esses elementos, "material" e "espiritual", postos por Leodegário, não estão colocados na poesia de Cecília Meireles por mero antagonismo. Pelo contrário, estão presentes como parte de um mesmo mundo e de uma mesma realidade. Não é possível perceber o Absoluto sem se estar no mundo material, entretanto, não é possível percebê-lo preso aos modos do mundo material. É necessário superar a ilusão estando imerso nela, para reconhecer o Absoluto em si mesmo.

Tendo o Absoluto como referencial, o tempo do efêmero, das ilusões, é visto como fugaz e, diante disso, o eu-lírico se sente triste, entediado e melancólico: "a testa pulsando na mão/ e muros de melancolia/ subiam pela sala acesa,/ inutilizando os gemidos,/ mas quebrando-me o coração" ("Taverna"). Em face a esse tédio a única saída situa-se na morte, seja ela uma morte metafórica ou não: "os mundos vão navegando/ nos ares certos do tempo,/ até não se sabe quando...// — e um dia me acabarei" ("Timidez"), "Minha boca anda cantando/ mas todo o mundo está vendo/ que a minha vida está morta" ("Alva"). Haverá, portanto, até certo grau, um desejo de morte e de encontro com o Absoluto.

O poema "Motivo", um dos mais conhecidos da autora, tem no seu primeiro verso um dos motes principais da poesia ceciliana: "Eu canto porque o instante existe". Esse motivo prossegue, e em *Mar Absoluto e Outros Poemas* lemos em "Irrealidade": "Não há passado/ nem há futuro/ Tudo que abarco se faz presente". Louvar o instante, por mais paradoxal que pareça, no caso de Cecília Meireles, traz a ideia do eterno. Em "Motivo" a musicalidade do poema remete a uma circularidade que parece insinuar uma possível continuidade de cada verso que é apenas interrompida pelo final de cada estrofe, entretanto é reiniciada pela mesma cadência na estrofe seguinte:

Se desmorono ou se edifico,  
se permaneço ou me desfaço  
— não sei, não sei. Não sei se fico  
ou passo.  
(*Viagem*, 2001, p. 227).

Além desse recurso, mais sofisticado, há a repetição de versos de modo a também reiterar a ideia de continuidade e eternidade. Em *Viagem*, "Epigrama Nº 5" é um dos poemas que mais explicita (dentre os três primeiros livros da fase madura) a questão da eternização do instante:

Gosto da gota d'água que se equilibra  
na folha rasa, tremendo ao vento.  
Todo o universo, no oceano do ar, secreto vibra:  
e ela resiste, no isolamento.  
Seu cristal simples reprime a forma, no instante incerto:  
pronto a cair, pronto a ficar – límpido e exato.  
E a folha é um pequeno deserto  
para a imensidade do ato.  
(Idem, p. 258).

Aqui a gota de orvalho é captada num instante antes de ficar, antes de cair. Novamente em equilíbrio, como no caso do planeta e do sem-fim equilibrados pela asa da borboleta. Esse instante não é paralisado, mas prolongado ao infinito. A gota nem cai, nem permanece ao mesmo tempo em que não está parada. O movimento contínuo, esse momento exato do instante captado, eternizado, é o tempo essencial do presente e reflete, concomitantemente, o grande dilema da poesia de Cecília Meireles: equilibrar-se entre o mundo material e transitório e a consciência da eternidade e do Absoluto.

#### **Excursão**

(...)Estou longe e fora das horas  
sem saber em que consiste  
nem o que vai nem o que volta...  
sem estar alegre nem triste,  
(*Viagem*, 2001, p. 231).

#### **Serenata**

(...) Repara na canção tardia  
que por sobre o teu nome, apenas,  
desenha a sua melodia  
E nessas letras tão pequenas  
o universo inteiro perdura.  
E o tempo suspira na altura  
por eternidades serenas.  
(Idem, p. 235).

Nesses trechos há imagens que criam a suspensão do tempo: "longe e fora das horas", ou "E o tempo suspira na altura". Além da eternização do instante há também a suspensão do tempo, que reitera, justamente, os ideais de desapego e a busca da identificação com o Absoluto. Estando suspenso no tempo, o eu-lírico não sofre, ao mesmo tempo em que não se alegra. Está, portanto, livre da paixão, da bondade e da ignorância, podendo, assim, sentir-se eterno. Esses elementos foram moldando a nova face de Cecília

Meireles e criando uma estética própria. Unidos, eles simbolizam com grande potência os preceitos da Filosofia Perene. A consciência da unidade de todas as coisas leva, em determinados pontos, ao tédio: "Ou serão feitos só de mim,/ estes meus tristes pensamentos/ que boiam como peixes lentos// num rio de tédio sem fim?" ("Pergunta"). Nesse sentido, não é de se estranhar que, mesmo com o mote do instante, haja poemas cuja fugacidade do tempo seja também de forte expressão. Um exemplo são os conhecidos versos de "Retrato", também de *Viagem*:

Eu não tinha este rosto de hoje,  
assim calmo, assim triste, assim magro,  
nem estes olhos tão vazios, nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,  
tão paradas e frias e mortas;  
eu não tinha este coração  
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,  
tão simples, tão certa, tão fácil:  
Em que espelho ficou perdida  
a minha face?  
(Idem, p. 232).

Leodegário de Azevedo Filho (1970) assinala que o tema da fugacidade do tempo se concentra plenamente no poema acima. O crítico salienta o recurso utilizado pela poeta ao fazer uma cesura, pois os dois últimos versos formam um dodecassílabo trimétrico. A quebra evidencia a palavra "perdida". Tal recurso foi bastante utilizado pela autora que, partindo versos longos em versos menores, valorizava o vocábulo poético final. Nesse poema, temos explícita a questão da passagem do tempo, que de tão repentina deixa de ser percebida pelo eu-lírico. Ao comparar sua imagem de agora com, como sugere o título, a de um retrato, possivelmente antigo, o eu-lírico se dá conta da passagem desse tempo, e crê que sua identidade ficou perdida em algum reflexo em algum espelho, portanto, o eu-lírico não consegue identificar essa imagem de mãos "tão paradas e frias e mortas" com aquilo que pensa ser o seu eu, presente no retrato antigo. Nesse sentido, o eu-lírico busca identificar-se com uma aparência que já não existe mais, ressaltando o sofrimento causado pelo apego àquilo que é efêmero: o próprio corpo.

É mediante tais aspectos que se dá, dentro da poética ceciliana, a oposição ao tempo do eterno representada pelo louvor do instante. Isso não significa que o eu-lírico seja um sujeito perdido entre dois mundos, pelo contrário; analisando o conjunto da obra (mais precisamente os três livros escolhidos para este estudo), percebe-se que se trata de um eu-lírico equilibrado entre dois mundos. O tempo fugaz está, como bem demonstra "Retrato", diretamente relacionado à ilusão do ego. Quando o eu-lírico se vê e se identifica enquanto "retrato", ele é engolido pela fugacidade da vida material, pela ideia de nascimento e de morte, e daí decorrem poemas nos quais há imagens de espera, solidão e tristeza, pois nesse caso, conforme os preceitos das filosofias que buscam a união com o Absoluto, o ego

constitui uma barreira para a libertação que leva a essa união. Em alguns poemas que demonstram esse aspecto o ego está representado pelos símbolos do retrato, da estátua, do espelho e do reflexo.

#### **História**

Eu fui a de mão ardentes  
que, triste de ser nascida,  
foi subindo altas vertentes  
para a vida.  
E perguntava, à subida:  
"Ó mãos, por que sois ardentes?"  
(*Viagem*, 2001 p. 303).

#### **Tentativa**

Andei pelo mundo no meio dos homens:  
uns compravam joias, uns compravam pão.  
Não houve mercado nem mercadoria que seduzisse a minha vaga mão.  
(Idem, p. 307).

#### **Fim**

(...) Ai! tudo isto é a letra do horóscopo...  
E só tu, Estátua, resistes!  
- Mas, embora nunca te quebres,  
terás sempre os olhos mais tristes.  
(Idem, p. 245).

#### **Gargalhada**

Homem vulgar! Homem de coração mesquinho!  
Eu te quero ensinar a arte sublime de rir.  
Dobra essa orelha grosseira, e escuta  
o ritmo e o som da minha gargalhada:  
  
Ah! Ah! Ah! Ah!  
Ah! Ah! Ah! Ah!  
  
(...) Não vês?  
É preciso jogar por escadas de mármore baixelas de ouro.  
Rebentar colares, partir espelhos, quebrar cristais,  
vergar a lâmina das espadas e despedaçar estátuas,  
destruir as lâmpadas, abater cúpulas,  
e atirar para longe os pandeiros e as liras...  
(Idem, p. 244).

#### **Ressurreição**

Não cantes, pois trancei o meu cabelo, agora,  
estou diante do espelho, e sei melhor que ando fugida.  
(Idem, p. 277).

#### **Fantasma**

Para onde vais, assim calado,  
de olhos hirtos, quieto e deitado,  
as mãos imóveis de cada lado?  
(*Vaga Música*, p. 417).

Vê-se, no primeiro exemplo, as mãos adjetivadas como "ardentes", representando, portanto, desejos. Os desejos variam, podem ser materiais ou de outra ordem, entretanto reitera-se a ideia de que é necessário "partir espelhos", "despedaçar estátuas".

As mãos, nas tradições orientais, são muito importantes e significativas. São elemento central na dança indiana e no yoga os *mudra* são "gestos" muito importantes. No cristianismo, segundo o *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, uma das primeiras formas de representar Deus foi o símbolo de uma mão emergindo de uma nuvem. Segundo o mesmo dicionário, é um costume oriental antigo o de velar as mãos em sinal de respeito. Em Cecília Meireles, as mãos geralmente representam o desejo, estão relacionadas, portanto, à capacidade de pegar, construir, moldar. Aparecem como símbolo da construção do mundo material e daquilo que afasta o eu-lírico do Absoluto. Vemos em "Tentativa", no verso "Não houve mercado nem mercadoria que seduzisse a minha vaga mão", justamente esse caráter: a mão é a parte do corpo que é alvo das seduições do mundo material e não os olhos, como se poderia esperar. Logo, diante da busca pelo Absoluto, as mãos serão partidas, quebradas ou perderão a cor e o movimento.

A estátua representa o *ego* e o espelho a ilusão desses elementos projetada pela própria mente. No último exemplo o eu-lírico escolhe fugir das possibilidades de renúncia; sabendo que pode ser diferente, ele decide se enganar diante do espelho. Dificilmente, em Cecília Meireles, o espelho pode ser lido como representativo de feminilidade.

Segundo o dicionário citado acima, o espelho é o símbolo da verdade revelada (espelho não mente), a visão, mas também a vaidade e a luxúria. É, ainda, o mais imediato símbolo da contemplação espiritual, e mesmo do conhecimento em geral. A multiplicidade de significados é inerente à própria essência de um símbolo; e daí advém sua vantagem sobre as definições racionais. Pois, enquanto a última organiza um conceito a partir de suas conexões racionais, o símbolo permanece aberto ao divino. Essa multiplicidade está posta em Cecília Meireles. O espelho surge, em sua poesia, como símbolo do reconhecimento da presença do Absoluto no próprio eu-lírico (como na crônica "Aceitação" vista anteriormente sobre os escritos de *Festa*) e também como símbolo da fuga desse conhecimento, como ocorre no poema "Ressurreição" acima.

O espelho, de modo sutil, apresenta na poética ceciliana uma questão bastante complexa. Como reflexo do próprio eu-lírico, pode, ao mesmo tempo mostrar a Verdade e mascarar-la numa reflexão distorcida. O espelho pode representar a própria mente que, como faculdade de discriminação e conhecimento, reflete o Intelecto puro. Em uma abordagem ainda mais ampla, o Intelecto é ele mesmo o espelho do divino Ser. Plotino diz do Intelecto (*nous*) que ele contempla o "Um infinito", e dessa contemplação, que não pode jamais exaurir seu objeto, procede o mundo como uma imagem sempre imperfeita que pode ser comparada a uma reflexão continuamente interrompida.

Nesse sentido, o espelho, em Cecília Meireles, pode representar a própria mente e



sua capacidade de enganar o eu-lírico iludindo-se com o *ego* e, pode ainda, evidenciar para o eu-lírico a sua essência mais divina. Ainda uma outra característica da reflexão é que, dependendo da forma ou posição do espelho, o objeto aparece mais ou menos claramente. Isso também pode ser aplicado à reflexão espiritual, e foi neste sentido que os mestres sufis disseram que Deus revela a Si mesmo ao Seu servo de acordo com a prontidão ou capacidade de seu coração; Ele toma, por assim dizer, a forma do coração do Seu servo, assim como a água toma a cor do copo que a contém. Assim, tanto a água quanto o espelho aparecem como símbolo da própria mente em Cecília Meireles. Nos exemplos acima, o espelho surge, principalmente, como símbolo de uma mente enganadora, por isso ele deve ser partido e, também por isso, diante dele o eu-lírico vai "perdido", perdido nos enganos da própria mente.

Os olhos, como nos mostram os exemplos acima, simbolizam, na poesia ceciliana, a incapacidade de se enxergar a eternidade e o Absoluto com os olhos comuns. Assim como em *Édipo Rei*, Tirésias, o oráculo, sendo cego, era o único capaz de reconhecer a verdade, pois tinha o poder de ver "a realidade toda" que não se mostrava aos olhos, podia ver o impossível aos homens comuns, por causa da cegueira (sua cegueira fora castigo, em contrapartida recebera o dom da profecia). Já Édipo, dotado da visão, não pôde ver a verdade e por isso destrói seus olhos quando se depara com a revelação. Na poesia de Cecília Meireles o eu-lírico deve ser dotado da visão transcendental, não lhe servem, portanto, os olhos comuns de Édipo; para chegar ao Absoluto é necessário ser como Tirésias, ainda que a cegueira venha como castigo.

Na *Bhagavad-gita*, no início do capítulo "A Forma Universal", Arjuna pede que Krishna lhe mostre sua forma transcendental e Krishna lhe responde: "Ó Arjuna (...), esta forma universal pode mostrar-lhe tudo o que você deseja ver agora e no futuro (...). Mas você não pode ver com seus olhos atuais. Por isso, Eu lhe dou olhos divinos. Observe Minha opulência mística!". Na poesia de Cecília Meireles, os olhos demonstram tanto a possibilidade quanto a impossibilidade de se chegar ao Absoluto, por isso são inúmeros os poemas nos quais o eu-lírico tem os olhos seco, ou parados como vidro, o que o faz parecer morto, todavia remete, justamente, à tentativa do eu-lírico de chegar à forma universal.

A cegueira, como ausência da capacidade sensível de ver, pode ser percebida na literatura como um símbolo, se considerarmos sua possibilidade de evocar outros sentidos. O "não-ver" daquilo que é cego aguça a atenção para o que está oculto, para aquilo que não se revela de imediato aos sentidos do corpo. Portanto, os olhos de Cecília procuram aquilo que não se pode ver.

Muito falamos acerca da busca pela extinção do ego dentro da temática da poesia ceciliana. Além de o tema do ego aparecer estritamente relacionado à questão do tempo, ele também surge como mote para poemas em que há sofrimento. Reiterando, quando preso ao ego o eu-lírico ceciliano encontra-se no tempo transitório e em sofrimento. Libertar-se da

ideia de *ego*, da mente (quebrar espelhos e estátuas), é tido, pela Filosofia Perene, como um dos caminhos em direção ao Absoluto. No livro de Aldous Huxley lemos: "Quanto mais existe o *ego*, menos existe Deus" (HUXLEY, 1971, p. 118). Segundo as filosofias, religiões e pensadores compilados por Huxley, a plenitude divina e eterna da vida só pode ser alcançada por aqueles que perderam o parcial, a vida separativa de ânsias e egoísmos, sentimentos, desejos e ação egocêntricas. Segundo Huxley, a mortificação da personalidade é inculcada com uma firmeza inflexível nos textos canônicos do Cristianismo, Budismo, hinduísmo e em tantas outras religiões e por todo santo ou reformador espiritual que se tenha voltado para a ideia de que há algo que subjaz a todas as coisas, Filosofia Perene (Idem, p. 119).

Pode-se dizer que, com base nisso, dadas as leituras que sabemos terem sido feitas por Cecília Meireles, a autora conhecia bem os preceitos das filosofias a que se inclinou e fez disso tema para sua poesia. No Budismo (uma das religiões sobre a qual se inclinou) temos as "quatro nobres verdades" que são: 1) a nobre verdade do sofrimento; 2) a nobre verdade da origem do sofrimento; 3) a nobre verdade da cessação do sofrimento e 4) a nobre verdade do caminho que leva à cessação do sofrimento.

Buda disse: "A vida é sofrimento". Nascimento é sofrimento, envelhecimento é sofrimento, enfermidade é sofrimento, morte é sofrimento; tristeza, lamentação, dor, angústia e desespero são sofrimentos. A primeira nobre verdade diz respeito à nossa condição de sofrendores enquanto presos no tempo do mundo material, no tempo fugaz ceciliano. A segunda nobre verdade nos revela que a origem do sofrimento está nos desejos dados pela noção falsa da existência de um *ego*. Assim se dá também na poética ceciliana, conforme demonstrado acima. A terceira nobre verdade mostra que é possível livrar-se do sofrimento por meio da libertação da falsa ideia da existência do *ego* (que leva aos desejos que jamais saciam o sujeito) e a quarta nobre verdade mostra o caminho a ser seguido para esta libertação: o Nobre Caminho Ótuplo, ao qual Cecília Meireles faz referência em sua crônica "Índia Florida".

O Nobre Caminho Ótuplo dado por Buda já estava presente nas *Upanishads* e, conseqüentemente, na *Bhagavad-gita*. A *Bhagavad-Gita* reproduz, em forma poética, todos os princípios filosóficos e éticos das *Upanishads*, que, segundo Dillip Loundo, foram lidas por Cecília Meireles. Decorre desses aspectos inerentes a duas filosofias amplamente estudadas pela autora outro mote de sua poesia: o equilíbrio entre o tempo fugaz e o eterno. Estar equilibrado entre a eternidade do Absoluto e a fugacidade da ilusão do *ego* surge de modo bastante forte em sua poesia, quase que como uma condição do eu-lírico:

**Canção quase inquieta**

(...) Sempre assim:  
de um lado, estandartes do vento...  
— do outro, sepulcros fechados.  
E eu me partindo, dentro de mim,

para estar ao mesmo momento  
de ambos os lados.

Se existe a tua Figura,  
se és o Sentido do Mundo,  
deixo-me, fujo por ti,  
nunca mais quero ser minha!

(Mas, neste espelho, no fundo  
desta fria luz marinha  
como dois baços peixes,  
nadam meus olhos à minha procura...  
Ando contigo — e sozinha.  
Vivo longe — e acham-me aqui...) (...).  
(*Vaga Música*, Op. cit, p. 337).

Nos versos acima temos explícita a situação de um eu-lírico equilibrista que, vendo-se diante da "Figura" que "é o Sentido do Mundo", é capaz de deixar-se, de não ser mais de si mesmo. "Deixar-se" pode ser lido também como uma metáfora para o abandono da ideia de "eu", que é ilusão e provoca o sofrimento. Entretanto, olhando-se no espelho, que pode ser um reflexo no mar, o ego busca a si mesmo, busca a ilusão daquilo que julga ser o eu, dado pelo reflexo. Mais uma vez, a noção de ego vem dada por meio da metáfora do espelho. Olhando mais amplamente a poesia de Cecília Meireles, pode-se dizer que, no que concerne à noção de tempo, a autora está apontando para a possibilidade de "viver no mundo sem ser do mundo".

Em cada verso do poema acima temos posta essa condição limítrofe do eu-lírico equilibrista, que luta para permanecer ao mesmo tempo em ambos os lados, que vive na linha entre perder-se na ilusão do ego e acabar tomado pelo infinito. Tendo em vista a composição da "persona" do eu-lírico de Cecília Meireles, vemos que em alguns poemas ele se encontra perdido em sofrimento devido às ilusões do falso ego e, em outros tantos, há pura contemplação da natureza e do momento. Percebeu-se que, no decorrer das análises dos três referidos livros, há pelo menos três modos de canto, ou seja, três tipos de eu-lírico, por assim dizer. Um deles é quase ausente, apenas contempla a natureza e o mundo que o circunda, sem sofrer nem gozar sensorialmente. O segundo tipo é aquele eu-lírico cuja percepção é completamente conectada com os elementos narrados, é um eu-lírico sofredor e identificado com os desejos e com o *ego*, embora haja nele um forte desejo de mudança e renúncia (é nesses poemas que geralmente encontram-se os símbolos das mãos, retrato, estátua e espelho). Por último, temos o eu-lírico que se anuncia como poeta; este é o que se equilibra entre a pura contemplação e o sofrimento. O canto, metáfora para o próprio fazer poético, surge como o fio pelo qual se equilibra um sujeito que se reconhece eterno, mas que ainda compartilha do mesmo mundo daqueles "homens da terra", que estão presos na ilusão do *ego*. Este último eu-lírico é o que louva o instante, fazendo florescer por meio disso a concepção da eternidade e a superação da ideia de morte, presente em tantos outros poemas.

A fim de representar melhor o caráter desse eu-lírico que se coloca como equilibrista, na esteira das crenças orientais, vejamos as características de Ganesha, o deus hindu representativo dessa capacidade de domínio do tempo.

Este deus, com corpo de homem e cabeça de elefante, entre vários atributos, é o deus da escrita. Foi a ele, segundo se conta, que se dirigiu Vyasa para que escrevesse o *Mahabharata*; Ganesha retirou sua própria presa para fazê-lo. O eu-lírico ceciliano compartilha de vários atributos do deus hindu. Ambos são escritores, poetas no caso; o fato de Ganesha ter uma única presa, pois a outra foi usada como caneta), indica a habilidade do deus de superar todas as formas de dualismo; o deus é tido como encarnação literária do Absoluto e é responsável pela escrita da literatura sagrada na atual era em que vivemos. Cecília Meireles via o poeta como um santo (conforme suas crônicas da Índia indicam), seu eu-lírico se identifica, em vários momentos, como um poeta; e ainda é relacionado aos santos, sendo pertencente a uma estirpe de pessoas que não está apegada aos desejos do mundo material. Vejamos alguns versos de poemas nos quais há esses atributos:

**Epigrama Nº 7**

A tua raça de aventura  
Quis ter a terra, o céu, o mar...  
Na minha, há uma delícia obscura  
em não querer, em não ganhar...

A tua raça quer partir, guerrear,  
sofrer, vencer, voltar.  
A minha, não quer ir nem vir.  
A minha raça quer passar.  
(*Viagem*, 2001, p. 272).

**Epigrama Nº 13**

Passaram os reis coroados de ouro,  
E os heróis coroados de louro:  
Passaram por estes caminhos.  
  
Depois, vieram os santos e os bardos.  
Os santos, cobertos de espinhos.  
Os poetas, cingidos de cardos.  
(*Idem*, p. 323).

**Estirpe**

(...)Os mendigos maiores vivem fora da vida: fizeram-se excluídos.  
Abriram sonos e silêncios e espaços nus, em redor de si.  
Tem seu reino vazio, de altas estrelas que não cobiçam.  
Seu olhar não olha mais, e sua boca não chama nem ri.  
  
E seu corpo não sofre nem goza. E sua mão não toma nem pede.  
E seu coração é uma coisa que, se existiu, já se esqueceu.  
Ah! os mendigos maiores são um povo que se vai convertendo em pedra.  
Esse povo é que é o meu.  
(*Idem*, p. 306).

**Destino**

Pastora de nuvens, com a face deserta,  
sigo atrás de formas com feitiços falsos,

queimando vigílias na planície eterna  
que gira debaixo dos meus pés descalços.

(Pastores da terra, tereis um salário,  
e andará por bailes vosso coração.  
Dormireis um dia como pedras suaves.  
Eu, não.)  
(Idem, p. 292).

Nesses exemplos vemos que o eu-lírico se coloca como pertencente a uma raça que pretende passar, que não quer conquistas e grandes feitos. Sob esse aspecto, o eu-lírico coloca santos e poetas como sofredores, pois cardos, assim como espinhos, crescem em locais rochosos ou barrentos, de difícil acesso. Daí decorre que o caminho desse eu-lírico é difícil e penoso, entretanto "seu corpo não sofre nem goza. E sua mão não toma nem pede" (mais uma vez o simbolismo das mãos como desejo), assim o eu-lírico vai se identificando como pertencente a uma estirpe que, diferentemente dos pastores da terra, não dormirá como pedra suave, o que pode representar o fato de essa estirpe de "pastores-mendigos-santos-poetas" ter a contemplação de uma vida eterna.

Outro aspecto compartilhado pelo deus indiano e pelo eu-lírico de alguns poemas cecilianos, além do dom da escrita, é o domínio do tempo. Ganesha tem na testa o "trishula" (representado por três riscos na horizontal), que significa o passado, presente e o futuro, além de representar a existência, a permanência e o equilíbrio. Ganesha, portanto, assim como seu pai Shiva, é superior ao tempo. Como já vimos, o eu-lírico de Cecília Meireles, em vários poemas, equilibra-se no tempo ao viver no mundo material e compreender a sua essência eterna, entretanto, em outros momentos, supera o tempo fugaz e a eternidade transparece por meio da eternização do instante. Quando o eu-lírico ceciliano surge identificado como poeta há o louvor do canto e do instante e aí dissolve-se todo o sofrimento, havendo, portanto, a superação do tempo por meio do louvor do instante.

Na iconografia, Ganesha é representado com uma perna descansando no chão e a outra em pé, o que para os indianos indica a importância da vivência e participação do deus tanto no mundo material quanto no mundo espiritual, a habilidade de "viver no mundo sem ser do mundo". O eu-lírico ceciliano também é consciente da sua condição ao mesmo tempo material e espiritual.

Finalizando essa discussão acerca da poética do tempo em Cecília Meireles, pode-se perceber que o eu-lírico ceciliano é identificado como um poeta. Este busca o louvor do instante, fato que o coloca acima e além da prisão num tempo linear de nascimentos e mortes e que permite que ele cante tanto as dores do homem comum (preso no ego) quanto as virtudes de um monge. Assim, em diversos momentos, o eu-lírico pode perder-se na ilusão do eu, representado por "espelho", "reflexo", "retrato" e "estátua", e dessa identificação ilusória decorre o sofrimento e a espera. Há ainda o fato de, diante desses dois aspectos, o eu-lírico conseguir equilibrar-se, estando, como poeta, consciente da sua natureza espiritual-divina-eterna e da sua natureza material, iludida e finita.

Diante desse aspecto importantíssimo da poética ceciliana, coloca-se outro de igual dimensão: a viagem. Viajar é um ato que ocorre no tempo, mas pode se dar também fora dele, no caso de Cecília Meireles. O tema da viagem está presente em toda a sua obra, de variados modos, entretanto, sua aparição mais forte é o livro de igual nome, *Viagem*, que na sua dedicatória já nos dá uma pista dos meios e temas dessa jornada: "*Aos meus amigos portugueses*" nos leva, sem dúvidas, ao caminho traçado no mar, dada a importância deste elemento para os portugueses e, ainda que de modo sutil, nos reporta ao caminho que culminou nas Índias...

Analisemos, agora, o símbolo do mar nos três primeiros livros da autora, pois na tentativa de buscar a libertação da ilusão do ego o eu-lírico ceciliano empreendeu uma viagem épica em direção ao Absoluto. Veremos que o símbolo "mar" vai se modificando aos poucos, livro a livro, até culminar no mar de "Mar Absoluto", representação do *brahman* do hinduísmo, do Absoluto da Filosofia Perene.

### 4.3 SÍMBOLO DO ABSOLUTO: O MAR

*Valeu a pena? Tudo vale a pena  
Se a alma não é pequena  
Quem quer passar além do Bojador  
Tem que passar além da dor.  
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,  
Mas nele é que espelhou o céu*

---

*Mensagem*, Fernando Pessoa

*Não têm velas e têm velas;  
e o mar tem e não tem sereias;  
e eu navego e estou parada,  
vejo mundos e estou cega,  
porque isto é mal de família,  
ser de areia, de água, de ilha...  
E até sem barco navega  
quem para o mar foi fadada.*

---

"Beira-mar", Cecília Meireles

Já vimos que a questão do símbolo é bastante complexa e, dadas as características da poesia simbolista, é bastante complicado tentar afirmar a solidez de um símbolo poético nos poemas simbolistas. No decorrer das pesquisas para a dissertação ficou clara a dificuldade de elaborar análises literárias tendo em mente o símbolo como uma possível alusão a temas filosóficos e religiosos. Especialmente os poetas simbolistas, na sua busca do rompimento com o romantismo, redimensionaram o símbolo poético e o desvincularam

de uma tradição romântica, buscando em outros lugares o alimento para o significado de seus símbolos, por vezes criando eles mesmos, dentro da sua expressão poética, a significação. Decorre daí que símbolos como a rosa, o trigo, e outros bastante recorrentes na poesia terão, no Simbolismo, por vezes, seu significado desvinculado daquele dado pela tradição.

Diante da vastidão das possibilidades de interpretações para um símbolo e também diante do aparato teórico desta dissertação, optou-se por restringir a busca de significados para a simbologia do mar em Cecília Meireles nas culturas portuguesa e indiana e na tradição greco-romana remetendo, em alguns casos, a mitos e culturas que contenham exemplos daquilo que se pretendeu demonstrar acerca do simbolismo do mar, visto que os conhecimentos culturais da poetisa eram amplos.

Mar, Nau, Viagem, Descobrimento, Demanda, Oriente, Amor, Império, Saudade e Encoberto são palavras definidas por Antônio Quadros como constituintes do ideário português. De certo modo, não se pode negar, estão presentes em Cecília Meireles. De origem açoriana, tendo como primeiro marido um português, Cecília Meireles nunca escondeu sua admiração pela civilização além-mar e são muitos os trabalhos que tratam dessa proximidade, paixão e influências. A posição geográfica de Portugal levou seu povo a sentir e exprimir a proximidade do mar nas suas manifestações artísticas e literárias.

Desde o início da nacionalidade e consolidadas as fronteiras terrestres (com as lutas contra os mouros), Portugal vira-se para o mar como a próxima conquista. Concluída a conquista da terra pátria, o mar passa a ser visto como a porta que se abria "da Ocidental praia Lusitana". Portugal lança-se na sua maior aventura: vai em busca de conquistar "mares nunca dantes navegados" (Camões, Canto I, est. I). O Cabo da Tormentas deu lugar ao Cabo da Boa Esperança e o mar Tenebroso deu lugar ao Mar Português. Portugal, em poucas décadas, contribui de modo decisivo na profunda alteração do que até então se conhecia da Terra. Daí surge um dos capítulos mais ricos da literatura do país, a literatura de viagem. Em especial as viagens marítimas foram inspiradoras para os escritores da época.

O mar é forte símbolo desde tempos imemoriais. Na mitologia romana, por exemplo, o deus das águas e correntes é Netuno, posteriormente torna-se deus dos mares (sendo equivalente ao Poseidon, da mitologia grega). Para Cícero, em seu *De Natura Deorum*, a palavra "Netuno" deriva do verbo "nadar" (*nare*), todavia Varrão - em *De lingua latina* - assume que *Neptunus* deriva de *nuptus* (cobertura) e alude a derivação a *nuptiae* (núpcias), o casamento do Céu e da Terra:

*Neptunus, quod mare terras obnubuit ut nubes caelum, ab nuptu, id est opertione, ut antiqui, a quo nuptiae, nuptus dictus.*

Neptune, because the sea veils the lands as the clouds veil the sky, get his name from *nuptus* 'veling', that is, *opertio* 'covering' as the anci-

ents said; from which *nuptiae* 'wedding' *nuptus* 'wedlock' are derived. (VARRÃO V. 72).

Mais recentemente há a interpretação de H. Petersmann que compara o radical latino nep- a outras línguas (como o sânscrito, germânico, hitite e eslavo) e conclui que o prefixo neb-/nep- refere-se a "nuvem", estando esta visão próxima à de Varrão<sup>2</sup>.

A questão da etereidade na poesia de Cecília Meireles deriva justamente daí. O vocabulário relacionado ao mar e nuvens remete à etimologia do nome do próprio deus do mar romano, nome este também dado ao planeta que deve sua cor azul à alta concentração do elemento químico éter: Netuno. A escolha do vocabulário, mais que os temas, remetem ao místico e à nebulosidade. A própria Cecília Meireles, inclusive, usou bastante, tanto em crônicas quanto em poemas, o adjetivo "nebuloso". também chamou-se "pastora de nuvens" e o termo foi apropriado pela crítica para denominar a autora. Para além do éter, Netuno, o mar, tomando-se a ideia de Varrão, tem a significação de "Casamento do Céu e da Terra".

Isto porque a Terra, segundo Varrão, é casada com o Céu e são considerados como pai e mãe do mundo. Na mitologia grega, Gaia cria Urano para cobri-la (daí a etimologia de *Núpcias* e *Neptuno*). Gaia foi a grande mãe de todos: a primeira Deusa Mãe grega, criadora e doadora de nascimento para todo o Universo e deuses celestiais. De sua união com o Céu nasceu o Mar. Nesse sentido, o mar é símbolo desse casamento entre Céu e Terra e também da geração da vida. Na poesia de Cecília Meireles não é diferente, o mar representa a união, o Absoluto e é portador da vida.

Na religião védica, Varuna é um deus do céu, da água e do oceano celestial (como pode-se perceber por meio das mitologias citadas aqui, há essa noção de "oceano celestial" ou rio que envolve o mundo tanto acima da esfera celeste quanto abaixo do submundo). Na mitologia hindu, Varuna é considerado o deus de todas as formas do elemento água, principalmente os oceanos. O *Rigveda* (no *Atharvaveda*) retrata Varuna como onisciente e que cria armadilhas para os mentirosos. As estrelas são seus espiões de mil olhos, observando os homens. Georges Dumézil identificou Varuna com o deus grego Urano (Céu). Outras teorias tendem a identificar Varuna com o deus grego Poseidon ou romano Netuno. Varuna é chamado também de "senhor do nó correção", os nós simbolizam a capacidade de prender ou libertar, de dar vida ou de tirá-la. Na poesia de Cecília Meireles, o mar tem também esse poder de dar e tirar a vida, principalmente em *Viagem*.

#### Solidão

Imensas noites de inverno,  
com frias montanhas mudas,  
é o mar negro, mais eterno  
mais terrível, mais profundo  
(...)

<sup>2</sup> Sânscrito: *nābhah*, Hitite: *nepis*, Latim: *nubs*, *nebula*, Germânico: *nebel*, Eslavo: *nebo*, etc.



(*Viagem*, 2001, p. 240).

#### **Aceitação**

(...) É mais fácil, também, debruçar os olhos no oceano  
e assistir, lá no fundo, ao nascimento mudo das formas, (...)  
(Idem, p. 241).

#### **Canções do Mundo Acabado**

(...) A água salgada me escuta  
e mistura nas areias  
meu pranto e o pranto da lua.

Penso no que me dizias,  
e como falavas e como te rias...  
Tua voz mora no mar:  
(*Vaga Música*, 2001, p. 347).

#### **Canção Quase Melancólica**

Parei as águas do meu sonho  
para teu rosto se mirar:  
Mas só a sombra dos meus olhos  
ficou por cima, a procurar  
(Idem, ibidem).

#### **Vigilância**

A estrela que nasceu trouxe um presságio triste;  
inclinou-se o meu rosto e chorou minha fronte:  
que é dos barcos do meu horizonte?  
(*Mar Absoluto e Outros Poemas*, 2001, p. 549).

Esses são alguns exemplos de poemas nos quais o eu-lírico coloca-se diante do mar a esperar por alguém que não vem, ou alguém que já se foi e agora habita o mar, como se o mar fosse o lugar dos mortos. Esse tipo de relação com o mar está bastante próximo daquele das cantigas portuguesas, o mar enquanto portador da vida, ora a leva, ora a traz. Também as águas surgem como metáfora para o próprio pensamento, que pode, assim como o mar, esconder amores, rostos.

O mar ceciliano é um mar atemporal que se compõe por meio das características e símbolos, compartilhadas pelos povos. Em *Mar Absoluto e Outros Poemas*, com a simbologia do mar já mais consolidada dada toda a trajetória dos livros anteriores, lemos no poema "Compromisso":

Transportam meus ombros secular compromisso.  
Vigílias do olhar não me pertencem;  
trabalho dos meus braços  
é sobrenatural obrigação.

(...)Esta sou eu — a inúmera.  
Que tem de ser pagã como as árvores  
e, como um druida, mística.  
Com a vocação do mar, e com seus símbolos.  
Com o entendimento tácito,  
instintivo,

das raízes, das nuvens,  
dos bichos e dos arroios caminheiros.  
(Idem, p. 463).

O mar e a sua simbologia, portanto, são a vocação de Cecília. Tem esse eu-lírico, sob esse aspecto, a capacidade de abarcar os sofredores, de conduzi-los sobre suas ondas e de, num movimento ora suave, ora brusco, mas incessante, eternizá-los. É um processo, passa da angústia da espera diante do mar, da confissão e desabafo, para a serenidade de quem atribuiu a si mesmo a força e imensidão do mar sem fim. Diante dessas características, podemos aproximar o mar ceciliano da representação de Varuna, rei dos oceanos e senhor da noite, que divide o céu com Surya, o deus do Dia. O termo Varuna refere-se a "Senhor da Consciência Vasta" e representa a pureza etérea e a amplidão da Verdade Infinita; destrói tudo o que interfere no crescimento da Consciência/Verdade, na mente do homem. Em Cecília Meireles, o mar também assume esta representação de pureza e Verdade, do Absoluto. Varuna é ainda um deus que guarda a alma dos afogados e é um dos Guardiões das Direções, sendo representante do oeste.

Voltando o olhar para os mitos, é interessante a estreita relação entre o céu e o mar, muitas vezes sendo o próprio céu parte do mar, como no mito babilônico e no Gênesis.<sup>3</sup>

No poema de Pessoa usado na epígrafe lê-se: "Deus ao mar o perigo e o abismo deu, Mas nele é que espelhou o céu". Esse aspecto de reflexão do céu no mar e a linha do horizonte como ponto de separação, mas também de união dos dois faz com que, em muitos casos, na poesia de Cecília Meireles, as nuvens e paisagens "celestes" assumam os mesmos aspectos dos símbolos marítimos. Pois, conforme o poema "Compromisso", a "inúmera" tem a vocação do mar e o entendimento tácito das nuvens.

Apesar da força do simbolismo do elemento marítimo na poesia ceciliana, é apenas no livro *Viagem* que ocorre a segunda aparição da palavra *mar* na poesia da autora. Em "Anunciação" (primeiro dos cerca de 20 poemas que se referem a esse elemento no citado livro) temos: "Toca essa música de seda, frouxa e trêmula/ que apenas embala a noite e balança as estrelas noutro mar". Aí as águas salgadas começam a assumir o mesmo significado que têm em "Mar Absoluto", ou seja, há um mar para além do mar natural-terrestre, há um mar imensurável, que situa-se além do tempo:

Em Cecília Meireles é permanente a visão subjetiva do mar, não apenas do mar, mas de toda a realidade exterior. (...) Na ânsia de abarcar o mistério da vida, transfigura elementos do mundo exterior, em plano marcadamente impressionista, para apresentar uma visão renovada dos próprios sentimentos, dos aspectos e das forças da natureza. (AZEVEDO FILHO, 1979, p. 66).

<sup>3</sup> O Gênesis começa com a Terra informe e o espírito de deus movendo-se sobre a água. Esta é dividida (assim como *Tiamat*) em águas do céu (firmamento) e as águas abaixo do firmamento, que foram ordenadas a se unirem num só lugar, dando origem ao árido (Gênesis 1,6-10).

Vimos acima poemas em que o eu-lírico se coloca diante do mar ou das águas à espera de alguém. Há casos em que fica no horizonte a procurar barcos ou se confessa com as águas, além de procurar nela conhecidos rostos de afogados. Por essas características, em dados momentos de *Viagem* o trato do eu-lírico com o mar é bastante próximo daquele de alguns cancioneiros medievais galego-portugueses, observe-se:

Ondas do mar de Vigo,  
se vistes meu amigo?  
E ay Deus, se verrá cedo!  
  
Ondas do mar levado  
se vistes o meu amado?  
E ay Deus, se verrá cedo!  
  
Se vistes meu amigo,  
o por que eu sospiro?  
E ay Deus, se verrá cedo!  
  
Se vistes meu amado,  
Por que ay grande coydado?  
E ay Deus, se verrá cedo!  
  
Ay ondas, que eu vin veer,  
se me saberes dizer  
por que tarda meu amigo  
sem min?  
  
Ay ondas que eu vin mirar,  
se me saberdes contar  
por que tarda meu amigo sem min?  
(CODAX apud CUNHA, 1997, p. 350).

A cantiga acima é anterior às descobertas quinhentistas. Nos sécs. XII a XIV, o lirismo galaico-português das barcarolas ou marinhas dava conta de um mar que se contempla do lado de fora, costeiro e contemplativo, que preenche a paisagem e inspira o trovador nas suas confissões amorosas. Segundo Leila V.B Gouvêa, Portugal, de fato, "representa uma das faces mais identificáveis da obra do talvez mais universalista dos grandes poetas brasileiros modernos" (GOUVÊA, 2001, p. 19), pois além das relações pessoais há a aproximação com temas da lírica trovadoresca na intertextualidade com cantigas medievais e no tratamento de motivos como o mar, por exemplo. Portugal, portanto é para a autora um "país-tronco (...) uma espécie de *lá* histórico e físico, e o *lá* místico" (In. MEIRELES, 2001, p. XLIV, 1 v), pois não foi só na Índia que Cecília Meireles encontrou porto para seu misticismo, como vimos na primeira parte da dissertação acerca da Filosofia Perene.

Assim, diante dessa influência lusitana, em Cecília Meireles, especificamente em *Viagem* (não nos esqueçamos que foi dedicado aos amigos portugueses), temos uma relação de espera e contemplação do eu-lírico diante do mar. Esse eu-poético situa-se diante das águas salgadas à espera de alguém, retomando a temática das cantigas medievais. Este alguém, na poesia cecilianiana, toma ares de uma figura próxima à do amado na cantiga acima.

Um exemplo desse trato lusitano com o mar é o poema *Noturno*, nele temos o eu-lírico em um espaço que pode ser um quarto, mas que é extrapolado pelo pensamento e o eu-lírico está também caminhando pelas ruas e banhando os pés no mar à espera do amado: "(...) e abandono meus pés no mar/ (...) — Querido, querido, devias voltar." Passa-se o poema todo à espera. No poema seguinte o desejo de retorno é frustrado, pois aquele que deveria chegar à praia é engolido pelas águas do mar:

**Canção**

No desequilíbrio dos mares,  
as proas giram sozinhas...  
Numa das naves que afundaram  
é que certamente tu vinhas.  
  
Eu te esperei todos os séculos  
sem desespero e sem desgosto,  
e morri de infinitas mortes  
guardando sempre o mesmo rosto  
  
Quando as ondas te carregaram  
meu olhos, entre águas e areias,  
cegaram como os das estátuas,  
a tudo quanto existe alheias. (...)  
  
Minhas mãos pararam sobre o ar  
e endureceram junto ao vento,  
e perderam a cor que tinham  
e a lembrança do movimento.  
  
E o sorriso que eu te levava  
desprende-se e caiu de mim:  
e só talvez ele ainda viva  
dentro destas águas sem fim.  
(*Viagem*, 2001, p. 243).

Assim como na cantiga portuguesa, o eu-lírico do poema acima está diante do mar à espera de alguém. Na cantiga ocorre um tom de confiança, o eu-lírico pergunta ao mar se tem notícias de seu amigo. No poema de Cecília, temos que o eu-lírico se confia para aquele por quem se espera. A confiança é vã, pois quem se espera já foi engolido pelas águas do mar. Embora o tom seja diferente daquele da cantiga, nos dois casos o mar se apresenta como detentor da verdade, como o único ente capaz de dar a notícia da vinda de alguém ou mesmo de trazê-lo, mas também pode levá-lo embora afundado em suas águas. A característica marcante do mar neste poema, a exemplo de outros com o mesmo teor, é a sua capacidade de dar e tirar vidas, de trazê-las e levá-las.

No poema de Cecília Meireles, o eu-lírico está esperando, o que pode ser entendido como um desejo. Almeja-se o regresso de alguém, esse alguém pode ser entendido como a personificação do desejo. Quando ocorre o afundamento da nau que trazia o esperado, temos o ápice dos símbolos: as mãos endurecem e os olhos cegam.

As mãos representariam o apego do eu-lírico ao seu desejo, que estava na nau. O desejo, tendo sido engolido pelo mar, ocasiona o endurecimento das mãos. Assim o

eu-lírico livra-se do seu apego. Pois, embora esperasse durante infinitas mortes (referência à reencarnação) sem desespero nem desgosto, ainda assim não havia recebido a visita tão esperada. Quando o desejo afunda, ou seja, as mãos, símbolos do apego, endurecem e perdem o movimento e os olhos, símbolos do *ego*, são cegados, é que se pode chegar mais próximo da natureza do mar. Aos poucos o eu-lírico se desmancha, restando de si apenas o sorriso que levava, que se desprende e torna-se a única parte do eu-lírico a viver, dentro das águas sem fim. Há, portanto, um total desprendimento do eu-lírico, que se desfaz e, finalmente, depois de infinitas mortes, consegue adentrar nas profundezas da eternidade.

O mar assume, aqui, outra característica: a de eternidade. Simbolicamente, o mar representa a ambivalência da existência humana: a vida e a morte. Tem um sentido simbólico positivo, ligado à vida e à fertilidade, e um sentido simbólico negativo, relacionado com a morte e o perigo do desconhecido. As suas águas em movimento podem também significar a transitoriedade da existência, a incerteza e a dúvida. O ininterrupto movimento marítimo simboliza o inexorável fluir do tempo.

A poesia ceciliana é noturna, plena de luares, e por isso há uma intensificação do sentido de espera e vigília, que se torna ainda mais denso diante da figura do mar, nem sempre diretamente citado, mas muitas vezes evocado em "navios, areia e espuma". Esse caráter fluido(etéreo) do mar ceciliano relaciona-se a um aspecto mitológico/etimológico que não está posto diretamente pela poesia da autora, todavia é de interesse para esta análise.

Ainda em *Viagem*, relacionado aos mitos anteriormente citados, temos o poema "Noções", cujo símbolo marítimo auxilia na revelação das inquietudes do *ego* equilibrando-se entre eterno/efêmero, corpo/alma, uno/múltiplo. A viagem pelo mar é símbolo da própria trajetória da vida, que se desdobra em movimentos para dentro (conforme vimos segundo a concepção de Huxley) – em uma autocontemplação, e para fora – contemplando a condição de humano:

Entre mim e mim, há vastidões bastantes  
Para a navegação dos meus desejos aflijidos.  
  
Descem pela água minhas naves revestidas de espelhos.  
Cada lâmina arrisca um olhar, e investiga o elemento que a atinge.  
  
Mas, nesta aventura do sonho exposto à correnteza,  
Só recolho o gosto infinito das respostas que não se encontram.  
  
Virei-me sobre a minha própria existência, e contemplei-a  
Minha virtude era esta errância por mares contraditórios,  
E este abandono para além da felicidade e da beleza.  
  
Ó meu Deus, isto é a minha alma:  
Qualquer coisa que flutua sobre este corpo efêmero e precário,  
Como o vento largo do oceano sobre a areia passiva e inúmera...  
(*Viagem*, 2001, p. 271).

Diante da imensidão do mar o eu-lírico constata a pequenez de si mesmo e concomitantemente sugere o mistério do infinito, algo muito maior que o próprio "eu" e que o rege, preside a vida. Revestir-se de espelhos pode simbolizar o sujeito em busca de si mesmo ante a vastidão do infinito. Os espelhos buscam um reflexo, o próprio "eu", mas este não existe: "Só recolho o gosto infinito das respostas que não se encontram". O eu-lírico expressa seus sentimentos a partir de símbolos pertencentes ao campo semântico da viagem através do mar. Podemos encontrar o eu-lírico ora na beira da praia, em espera e sofrimento, ora navegando na imensidão de um misterioso mar. Ambos os simbolismos se encontram na literatura portuguesa, e a segunda, especialmente, remete a um simbolismo mais universal, que remete a varias culturas e à ideia do mar como provedor e destruidor da vida. Como metáfora para aquilo que está além da compreensão humana.

A súplica dirigida a Deus: "Ó meu Deus, into é a minha alma" soa como uma constatação e, no caso, não se pode dizer o lugar desse Deus, mas o fato é que Ele não está identificado na alma do eu-lírico, que é qualquer coisa (o vento) entre o oceano e a areia. Entendo o oceano como representação do divino, a alma seria uma espécie de sopro desprendido do mar, de Deus, pairando sobre a areia. Como vimos, a areia tem aspectos relacionados ao efêmero, nesse caso, portanto, a alma do eu-lírico está entre o caráter múltiplo e efêmero da areia e o movimento eterno e uno do mar.

A vida, portanto, em *Viagem*, vai sendo definida como uma viagem de objetivo desconhecido de tal modo que, para cessar o sofrimento da tentativa de compreensão do mundo e de si mesmo, frente à misteriosa lei que rege a vida, resta render-se ao Mar Absoluto: "Deixa-te estar embalando no mar noturno/ Onde se apaga e acende a salvação// Deixa-te balançar entre a vida e a morte, sem nenhuma saudade./ Deslizam os planetas, na abundância do tempo que cai./ Nós somos um tênue polén dos mundos..." (Êxtase).

Foi em *Viagem* que Cecília Meireles começou a usar termos relacionados à imagem marítima: "âncoras", "mapas", "naus", "portulanos", "vaga", "cordames", "proa", etc. Os vocábulos náuticos compõem, na poesia de Cecília Meireles, o ambiente para uma viagem entre *mundo* e *transmundo*. Assim como os temas marítimos, a noite e o céu, como nos mitos cosmogônicos citados anteriormente, representam a atmosfera do Absoluto, diante de uma luz que guia o eu-lírico tal qual estrela guia, a poesia ceciliana apresenta ares noturnos. A viagem, portanto, título do livro que lhe rendeu o prêmio da Academia Brasileira de Letras, permeia toda a sua obra como metáfora da viagem em direção ao Absoluto e descoberta dos mistérios da própria vida. Numa poética que, bem como os textos sagrados, sutilmente aponta para o leitor o caminho para o fim do sofrimento ao apontar que quando identificado com o *ego* e preso no tempo efêmero e fugaz, o eu-lírico encontra-se em extrema angústia e tristeza.

Os próximos livros, cronologicamente, são *Vaga Música* e *Mar Absoluto e Outros*

*Poemas*. Mais que *Viagem*, *Vaga Música* tem o mar e o vocabulário que o circunda (navegador, onda, velas, remos, navio e âncoras) como eixo de sua glosa, fazendo crer que a palavra "vaga", do título, refere-se especialmente à onda. Em *Viagem* e *Vaga Música* pode-se ver um gradual desenvolvimento da imagem do mar. Em *Viagem*, uma característica gritante do mar é destacada: a sua eterna mobilidade e infinitude. O mar, em *Viagem*, é misterioso e também ambíguo: é germinal ("seu rosto nasceu das ondas" - relacionando-se aos mitos de criação supracitados) e ao mesmo tempo destruidor ("No desequilíbrio dos mares/as proas giravam sozinhas.../ Numa das naves que afundaram/ é que tu certamente vinhas."), pois a mesma onda que faz um rosto nascer também o carrega. O mar, portanto, oscila entre representação de ambiguidade (lugar entre a vida e a morte) e imortalidade. Esse aspecto da poesia ceciliana está bastante próximo do modo que os poetas portugueses tinham para se referir ao mar: ora como lugar de partidas e mortes, ora como local de chegadas e esperança.

Portugal abriu pelo mar o caminho para as Índias e, na busca delas, calhou de parar no Brasil. Nenhum eixo temático poderia ter mais que ver com Cecília Meireles que esse. De Portugal através do mar, rumo às Índias, passando pelo Brasil, essas são, sem dúvidas, bases fortes de toda a produção ceciliana. *Viagem*, livro dedicado aos colegas portugueses, ao que tudo indica, abre os caminhos de uma viagem marítima que culmina em *Mar Absoluto* passando por *Vaga Música*. A ideia de viagem e mar está presente explícita e implicitamente nos três livros. Em *Vaga Música* além da palavra "vaga", relacionada ao mar, há a figura do búzio, presente na capa da primeira edição, que reitera essa proximidade com os temas marítimos. O búzio também denota anúncio. Nos textos épicos hindus aparece sempre antes de uma batalha, pois é através do soar dos búzios que os exércitos se anunciam, portanto a palavra "música", no título, pode se referir ao som emitido pelo búzio. Na *Bhagavad-gita*, Arjuna e Krishna tocam os búzios transcendentais, que anunciam, mesmo antes da batalha, a sua vitória.

*Mar Absoluto e Outros Poemas* traz no título a referência ao mar; e a capa da primeira edição tem os desenhos de um barco e de uma estrela de seis pontas, a Estrela de Davi; o que significa que o barco está sendo guiado.

A ideia de mar e viagem, portanto, está arraigada em Cecília Meireles assim como ao povo português e não pode ser deixada de lado a análise da importância simbólica deste elemento para aquele povo, pois daí podem advir importantes aspectos que auxiliam na compreensão do símbolo do mar na poesia da nossa autora.

A literatura portuguesa consiste em vasto registro das possibilidades de compreender o que o mar pode representar tanto no imaginário humano quanto, mais especificamente, na poética ceciliana. A expressão homógrafa, presente na cultura popular portuguesa, "mar sagrado, mar salgado", manifesta a dualidade que o mar simboliza em várias culturas. Segundo Darlene J. Sadlier, em *Vaga Música* as ideias de mistério, ambi-

guidade e eternidade (dada a natureza cíclica do mar) postas em *Viagem* são trabalhadas de modo mais maduro e também dinâmico, como a própria onda (a onda representa, com seu movimento, a eternidade). Em *Vaga Música* o eu-lírico passa a fazer parte integral daquilo que o mar representa. A desilusão, mesmo medo diante do mar, de *Viagem*, dá lugar a uma identificação do eu-lírico com a mudança constante representada pelo mar. Dessas ideias desenvolvidas nos dois primeiros livros da fase madura de Cecília Meireles nasce "Mar Absoluto"; o poema de abertura da coletânea modela os demais poemas do livro.

Em *Vaga Música* a imagem do mar transmuta-se e passa a aproximar-se mais da representação que o mesmo tem nos mitos de criação. A obra mostra uma poesia contínua, fortalecendo a imagem do mar como sugestão da sua fluidez plástica e adaptação. A fim de reiterar tal característica, uma das formas poéticas mais utilizadas no livro é a da canção: "Pequena canção da onda", "Canção da menina antiga", "Canção excêntrica", "Canção quase inquieta", "Canção do caminho", "Canções do mundo acabado", "Canção quase melancólica", "Canção de alta noite", "Canção mínima", e assim por diante.

A questão da canção é central em *Vaga Música*, como sugere o título do livro; canção e mar, portanto, entrelaçam-se para dar forma e estruturar o livro. Na capa a concha em espiral indica o caráter de infinitude dado pelo mar, cujo movimento nunca cessa. O poema que abre a coletânea chama-se "Ritmo" e alude a essa característica de movimento eterno dada pelo mar: "o ritmo em que gemo doçuras e mágoas é um dourado remo por douradas águas." Seguem-se "Epitáfio da Navegadora" e "O Rei do Mar".

A canção não é novidade de *Vaga Música* e está relacionada com a busca pelo Absoluto. Desde *Viagem* ocorre um fenômeno interessante: dá-se que, em alguns casos, o eu-lírico percebe uma presença "sobrenatural" por meio de uma canção. Nesse sentido, não há mais a separação entre mundos que ocorreu na primeira fase. Tal qual a interpretação "this-wordliness" de Lovejoy acerca de Platão, o eu-lírico passa a perceber o Absoluto como essência e parte das coisas do mundo no qual o próprio eu-poético está inserido. Como na cadeia do ser, parcelas do Absoluto se deixam ver em elementos naturais. O símbolo máximo disso está na rosa, um dos eixos temáticos de *Mar Absoluto e Outros Poemas*. Sobre a percepção de algo que super e subside a própria existência por meio da canção, vejamos "Anunciação" de *Viagem* a fim de perceber a intensificação desse elemento em *Vaga Música*.

#### **Anunciação**

Toca essa música de seda, frouxa e trêmula  
que apenas embala a noite e balança as estrelas noutro mar. (...)

(...) Os remos pararão no meio da onda, entre os peixes suspensos; e as  
cordas partidas andarão pelos ares dançando à toa.

Cessará essa música de sombra, que apenas indica valores de ar.  
Não haverá mais nossa vida, talvez não haja nem o pó que fomos.



E a memória de tudo desmanchará suas dunas desertas,  
e em navios novos homens eternos navegarão.  
(*Viagem*, 2001, p. 229).

Nesse poema pode-se ler, primeiramente, a presença do Absoluto por meio da música (algo que é bastante recorrente nesta segunda fase da poesia ceciliana), que é de "seda, frouxa e trêmula". Esta música de seda fará cessar a de sombra, que refere-se, provavelmente, às ilusões do mundo (*maya*) e àquilo que faz com que os homens não sejam capazes de chegar ao Absoluto: a bondade, ignorância e paixão (conforme já explicado no comentário sobre "Os Três Brinquedos do Menino Poeta", esses elementos são tidos, na *Bhagavad-gita*, como empecilhos). Cessado isso que está relacionado ao modo da materialidade e do apego, os homens serão novos e eternos, ou seja, identificados com o Absoluto, conhecedores de sua natureza eterna (do próprio homem). Além disso, há outra imagem importante: a música de seda balança as estrelas "noutro mar". É a primeira aparição do elemento marinho em *Viagem* e a segunda em seus livros até então publicados (sem contar com os poemas de *Festa*).

Note-se que o *mar* não é o mar da terra, o oceano, mas "outro". É nesse outro mar que param os remos, numa bela suspensão do momento, e também os peixes suspendem-se. Essa suspensão do movimento que duraria um instante prolonga a ação ao infinito, eternizando como em foto o momento da remada e o nadar dos peixes. Todavia, essa suspensão do tempo não o para, lança-se sobre a imagem uma espécie de câmera lenta, pois as cordas partidas dançam pelos ares, ou seja, o movimento eterno da vida não cessou, dança, pulsa. A memória de tudo, ou seja, o todo, como vento, desfaz as dunas (provavelmente compostas "do pó que fomos") e também os homens passam a ser eternos e a navegar nesse outro mar.

Mar e música estão estreitamente ligados nesse poema. Esse tema é bastante tratado em "Vaga Música":

#### **O Rei do Mar**

(...)Curta vida. Longo mar.

Por água baixa ou serena  
deixamos nosso cantar,  
vendo a voz como é pequena  
sobre o comprimento do ar.  
Se alguém ouvir temos pena:  
só cantamos para o mar.  
(*Vaga Música*, 2001, p. 329).

#### **Mar em Redor**

Meus ouvidos estão como as conchas sonoras:  
música perdida no meu pensamento,  
na espuma da vida, na areia da horas...  
(...) (Idem, p. 330).

**Exílio**

(...)Os marinheiros cantavam.  
Ai, noite do mar nascida!  
Estrelas de luz instável  
saíam da água perdida  
(...)  
(Idem, p. 341).

Os trechos acima são pequenos exemplos de uma constante ocorrência de *Vaga Música*. A relação entre o mar e a canção permeia todo o livro. De certo modo, o eu-lírico é embalado pelas ondas bem como por uma canção. Essa música o lembra de algo, o faz perceber e saber que há um mistério a ser desvelado, é algo já conhecido cuja face não se pode ver, mas dá seus sinais por meio das cantigas e canções e por meio delas também ocorre a comunicação desse eu-lírico que, em *Vaga Música*, é um navegante sem rumo, deixando-se estar ao sabor das ondas num mar repleto de naufragos.

O mar é posto, então, no livro analisado, como algo que cria, todavia é misterioso e especialmente afoga. Há, o tempo todo, o medo e o risco de naufragar, assim, o eu-lírico permanece no equilíbrio das ondas, ante a imensidão do mar e do céu, dentro de seu frágil barco. Em "Epitáfio da Navegadora" está dada a relação que se estabelece entre o eu-lírico e o mar em *Vaga Música*; a "serena desesperada" é a habitante desse barco que segue sobre as ondas como que embalado por uma canção. Leodegário A. de Azevedo Filho nota que, no poema, há a referência à fugacidade do tempo nos termos "areia das horas" e "espuma da vida"; denotando que, assim, "a vida como espuma se faz e desfaz, ao sabor das ondas, e as horas se concretizam em múltiplos e perdidos grãos de areia" (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 50). Desse modo, a vida é espuma frágil diante da imensidão do mar ao mesmo tempo que é parte da natureza desse elemento. Palavras como "espuma", "nuvem", referências a elementos do ar e a elementos que dançam ao sabor das ondas, reiteram o caráter etéreo da poesia ceciliana tão mencionado pela crítica. Diante disso tudo, em *Viagem*, o eu-lírico vê seus desejos se desmanchando diante da figura do mar, metáfora possível para a meditação, para o aquietamento da mente. *Vaga Música* mostra, por meio de um campo semântico muito ligado aos temas marítimos, o gradual desfalecimento dos desejos de um eu-lírico que passa da solidão ao desencanto.

Leodegário A. de Azevedo Filho mostra que temas como o amor desconstruído, solidão, desencanto, renúncia e indiferença são elementos estéticos constantes nesse livro (Idem, p. 62). Esse caminho, da desilusão à renúncia, da solidão à indiferença, é bem aquele constatado pela Filosofia Perene nas práticas que visam a preparar o sujeito para o encontro com o Absoluto. Nesse sentido, *Vaga Música* abre o caminho para que o navegador peregrino (serena desesperada) possa de fato, após eliminar seus desejos e completamente desiludido, mergulhar em *Mar Absoluto e Outros Poemas*. A fim de exemplificar a busca pela eliminação dos desejos em *Vaga Música* segue a análise:

**Canção**

Pus o meu sonho num navio  
e o navio em cima do mar;  
- depois, abri o mar com as mãos,  
para o meu sonho naufragar.

Minhas mãos ainda estão molhadas  
do azul das ondas entreabertas,  
e a cor que escorre de meus dedos  
colore as areias desertas.

O vento vem vindo de longe,  
a noite se curva de frio;  
debaixo da água vai morrendo  
meu sonho, dentro de um navio...

Chorarei quanto for preciso,  
para fazer com que o mar cresça,  
e o meu navio chegue ao fundo  
e o meu sonho desapareça.

Depois, tudo estará perfeito:  
praia lisa, águas ordenadas,  
meus olhos secos como pedras  
e as minhas duas mãos quebradas.  
(*Vaga Música*, 2001, p. 237-239).

Note-se que todos os versos são octassílabos regulares. Leodegário A. de Azevedo Filho entende que na primeira estrofe há "nota inicial de desencanto" (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 45). Todavia, apesar do aparente tom de desencanto, é o próprio eu-lírico que afunda o sonho no *mar* com as próprias *mãos*. Nesse sentido, e o que se comprova com o verso "Chorarei quanto for preciso", é ele mesmo que deseja afundar seu sonho, o ato é proposital.

O sonho, na primeira estrofe, pode ser lido como representação dos desejos. Ao colocá-lo em um navio e afundá-lo com as próprias mãos, o eu-lírico está se desvencilhando de seus desejos. Segundo o *Vedantasara*, a união amorosa do coração com o Absoluto (o casamento místico que vinha sendo representado na primeira fase) não é suficiente para que se chegue a Ele.

Para chegar ao Absoluto é necessário livrar-se do aspecto individual de nossa ignorância. Para realmente se chegar ao Absoluto é necessário passar por várias disciplinas, sendo algumas delas as seguintes (segundo Heinrich Zimmer): *aparigraha*: renúncia a todas as posses que prendem ao mundo e ao ego, as quais constituem um obstáculo no caminho da meditação; *santosa*: contentamento com o que lhe acontece, equanimidade ante o conforto e o desconforto e a toda espécie de acontecimentos; e *tapas*: indiferença com respeito aos extremos de calor e frio, dor e prazer, fome e sede, etc. As necessidades e desejos do corpo devem ser dominados, para que não distraiam a mente na sua busca pelo Absoluto (ZIMMER, 2008, p. 305).

Ainda se deve passar por mais obstáculos, sendo o terceiro deles chamado *kasaya*, que se refere ao apego aos objetos mundanos, paixão, emoção. Essa palavra é usada no

Vedanta para expressar um estado de ânimo que impede aquele que quer alcançar o Absoluto de fazê-lo, porque a atividade de sua mente está voltada e perdida em suas paixões, gostos e desgostos. Assim, podemos entender o poema de Cecília Meireles como uma metáfora para o esvaziamento da própria mente.

Primeiro o eu-lírico livra-se dos desejos que, representados pelo sonho, podem referir-se aos desejos da mente, vontades abstratas. O eu-lírico os coloca no navio e os afoga no mar. O mar, aqui, pode representar a própria mente, ainda turbulenta, cheia de pensamentos. Depois, os desejos são simbolizados pelas mãos. Nesse caso pode-se pensar nas mãos como representação dos desejos materiais. As mãos abriram o mar para afogar o sonho, mas se sujaram com o azul das ondas. Leodegário A. de Azevedo Filho assinala que o azul, neste poema, pode ser lido como símbolo de inocência, ilusão e esperança. Nesse caso pode-se entender que a turbulência dos pensamentos, dos desejos, das ondas, contaminou as mãos, que agora pingam colorindo as areias antes desertas, ou seja, o azul seria mais representativo da ilusão que predomina na mente que se pretende esvaziar. Entretanto, enquanto isso, o sonho se afoga, no extremo esforço do eu-lírico para aniquilá-lo: "Chorarei quanto for preciso,/ para fazer com que o mar cresça,/ e o meu navio chegue ao fundo/ e o meu sonho desapareça". Fazer crescer o mar significa desapegar-se de pensamentos mundanos que devem ser deixados para traz a fim de não obstruir o caminho em direção ao Absoluto. O mar, que remete ao próprio pensamento, deve estar só e calmo.

Tendo desaparecido o sonho, tudo estará perfeito. Mas como o azul da ilusão contaminou as mãos é necessário quebrá-las. De mãos quebradas e olhos secos o eu-lírico finalmente estará pronto para ir a caminho do Absoluto. "Olhos secos" remete à morte, os vivos têm sempre olhos úmidos. Sob esse aspecto, retomamos a ideia de morte já presente nos escritos de *Festa*, ou seja, a morte como metáfora para o aniquilamento do ego.

Este poema pode ser lido como uma metáfora para a meditação, e pode ser comparado ao poema de Bashô, traduzido pela própria Cecília Meireles:

Velho tanque.  
Uma rã mergulha.  
Barulho da água.  
(In. *Escolha o seu sonho*, 1974, p. 13).

No poema de Bashô, apesar da simplicidade, a ideia é bastante complexa. A água tem como característica ser velha e está há muito parada, contida em um recipiente com forma de réptil<sup>4</sup>. Lembra-nos, então, que a *Kundalini* é representada pela figura da cobra.

<sup>4</sup> A dificuldade de traduzir este poema gerou as mais diversas possibilidades em português, todavia é difícil dar conta de alguns aspectos. Segundo Tatiane de Aguiar Sousa, em sua dissertação "Haikais de Bashô: o Oriente Traduzido no Ocidente", o segundo *kanji*, *ike*, significa lago, do lado esquerdo a ideia de água, através do desenho de uma corrente e do lado direito, um desenho que pode representar um escorpião ou um réptil. A ideia que se quer transmitir é a de água retida em um recipiente com o formato dos animais mencionados.

Bashô, sendo praticante de Zen Budismo, provavelmente conhecia esse simbolismo. É a ascensão da *Kundalini* através dos *chakras* que leva à libertação, encontro com o Absoluto. Talvez a rã, em Bashô, represente a movimentação da *Kundalini*. O movimento ruidoso da rã permite reconhecer o transitório e o eterno, que não se antagonizam, e se unem num instante único.

São esses elementos que estão postos na poesia de Cecília Meireles. A consciência do eterno e o entendimento da multiplicidade: "Múltipla, venço/ este tormento/ do mundo eterno/ que em mim carrego:/ e, una, contemplo/ o jogo inquieto/ em que padeço." ("Auto Retrato", In. *Mar Absoluto e Outros Poemas*).

Outro elemento que corrobora para que a água seja, neste poema, representativa do próprio pensamento é o fato de isto ter sido usado de modo mais explícito na poesia de Cecília Meireles, em "Medida da Significação", de *Viagem*. Ocorre no primeiro verso: "Procurei-me nesta água da minha memória/ que povoa todas as instâncias da vida". Aqui a memória é tratada como água e a água permeia tudo, como o Absoluto. Portanto, podemos entender que dentro de si mesmo o eu-lírico procura a si própria na água que tudo permeia. É o entendimento de que o Absoluto, como a água, é a essência de tudo e de que, de algum modo, o eu-lírico está contido nisso, podendo encontrar-se ao encontrar o Absoluto.

Tanto o poema de Bashô quanto o de Cecília Meireles representam a meditação, mas em estágios diferentes. No de Bashô a água já está calma e os desejos superados. No poema de Cecília Meireles esse estado é alcançado apenas na última estrofe. O olho, caracterizado como pedra, representa a ausência de sofrimento e sentimento, a morte do próprio *ego*. As "mãos quebradas" são símbolo da eliminação dos desejos. As mãos quebradas não podem pegar nada, alguém de "mãos quebradas" não pode agarrar-se a nada. Assim, o eu-lírico vai em busca da perfeição "das águas calmas". Nesse sentido, a perfeição da mente está simbolizada pelo mar calmo, mãos quebradas e olhos de pedra, que significam a mente aquietada e vazia, a meditação profunda que permite chegar ao Absoluto num mergulho para dentro de si mesmo.

Finalmente, chegamos a *Mar Absoluto e Outros Poemas*. Relembrando que a capa da primeira edição traz como desenho um barco guiado pela estrela de seis pontas. O símbolo é comum a várias religiões, no hinduísmo representa a completude entre o feminino e o masculino, e o equilíbrio entre Criador (Brahma), Preservador (Vishnu) e Destruidor (Shiva). Dito isso, a partir da capa temos que o barco não está perdido, não está sem rumo. Em *Mar Absoluto* o eu-lírico está guiado pelo Absoluto. Completo e despegado, ele agora pode mergulhar na imensidão do mar, pode ser parte dessa eternidade. Nesse sentido, o sofrimento diminui e dá espaço para a contemplação da eternidade nos elementos do mundo: "Não acuso. Nem perdoo./ Nada sei. De nada./ Contemplo" (MEIRELES, 2001, p. 453). O eu-lírico agora, qual sábio, contempla na rosa a natureza eterna daquele que

está livre de qualquer racionalidade e conceitualização e passa a aceitar a sua condição e o fato de que não há uma resposta. A partir da aceitação é possível compreender-se a eterna metamorfose: "Não permaneço./ Cada momento/ é meu e alheio." (Idem, p. 458)

Assim, um ar de serenidade perpassa os poemas do livro, repleto de referências à Filosofia Perene:

**Noite**

(...)Somos um  
ou dois?  
Às vezes,  
nenhum,  
E em seguida,  
tantos!  
(*Mar Absoluto e Outros Poemas*, p. 572).

A serena desesperada dá espaço a alguém que pode finalmente se reconhecer:

**Pedido**

(...)Não falem nunca mais daquela  
que oscila, invisível, pelo ar.  
Não digam se foi triste ou bela  
sua vocação de cantar!  
Não falem nela.  
(Idem, p. 529).

**Transeunte**

Porque abraçada nos braços meus,  
porque obediente à minha solidão,  
vivo construindo apenas Deus..."  
(Idem, p. 537-538).

Cecília Meireles constrói e busca o Absoluto dentro e fora das horas. Segundo Huxley, este Absoluto é o Deus-sem-forma dos hindus e da fraseologia mística cristã; a última finalidade do homem, a razão última da existência humana, é o conhecimento unitivo da Base Divina (HUXLEY, 1971, p. 31).

O deus construído pelo eu-lírico tem as características do *Brahma* hindu, ou seja, origem de toda a multiplicidade, mas uno. Vejamos, portanto, como se dá a construção do mar como metáfora para Deus. Segundo a Filosofia Perene, Aldous Huxley aponta que em todas as épocas e lugares tem se desenvolvido a mesma resposta fundamental: "A Base Divina de toda existência é um Absoluto espiritual, inefável em termos de pensamento discursivo, mas (em certas circunstâncias) suscetível de ser diretamente experimentado e percebido pelo ser humano" (Idem, ibidem). O fato de ser "inefável em termos de pensamento discursivo" complica muito a discussão e tentativa de demonstrar esse pensamento na poesia de Cecília Meireles, todavia os textos sagrados e expressões poéticas de outros autores auxiliaram neste trabalho. "Em certas circunstâncias", vimos quais são; Cecília Meireles mesmo as anunciou em *Cânticos* e permeou seus livros com elas: aquietação da

mente, devoção, renúncia, desilusão, desfazer-se da ideia de *ego*, entre outros aspectos que sabemos que ela seguia na sua vida particular (práticas de *yoga*, alimentação regrada - praticamente vegetariana, como os hindus). Vejamos o poema "Mar Absoluto":

Foi desde sempre o mar,  
E multidões passadas me empurravam  
como o barco esquecido.

Agora recordo que falavam  
da revolta dos ventos,  
de linhos, de cordas, de ferros,  
de sereias dadas à costa.

E o rosto de meus avós estava caído  
pelos mares do Oriente, com seus corais e pérolas,  
e pelos mares do Norte, duros de gelo.  
Então, é comigo que falam,  
sou eu que devo ir.  
Porque não há ninguém,  
não, não haverá mais ninguém  
tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos.

E tenho de procurar meus tios remotos afogados.  
Tenho de levar-lhes redes de rezas,  
campos convertidos em velas,  
barcas sobrenaturais  
com peixes mensageiros  
e cantos náuticos.

E fico tonta.  
acordada de repente nas praias tumultuosas.  
E apressam-me, e não me deixam sequer mirar  
a rosa-dos-ventos.

"Para adiante! Pelo mar largo!  
Livrando o corpo da lição da areia!  
Ao mar! - Disciplina humana para a empresa da vida!"  
Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas.  
A solidez da terra, monótona,  
parece-nos fraca ilusão.  
Queremos a ilusão grande do mar,  
multiplicada em suas malhas de perigo.

Queremos a sua solidão robusta,  
uma solidão para todos os lados,  
uma ausência humana que se opõe ao mesquinho  
formigar do mundo,  
e faz o tempo inteiriço, livre das lutas de cada dia.

O alento heróico do mar tem seu pólo secreto,  
que os homens sentem, seduzidos e medrosos.

O mar é só mar, desprovido de apegos,  
matando-se e recuperando-se,  
correndo como um touro azul por sua própria sombra,  
e arremetendo com bravura contra ninguém,  
e sendo depois a pura sombra de si mesmo,  
por si mesmo vencido. É o seu grande exercício.

Não precisa do destino fixo da terra,  
ele que, ao mesmo tempo,  
é o dançarino e a sua dança.

Tem um reino de metamorfose, para experiência:  
seu corpo é o seu próprio jogo,  
e sua eternidade lúdica  
não apenas gratuita: mas perfeita.

Baralha seus altos contrastes:  
cavalo, épico, anêmona suave,  
entrega-se todo, despreza tudo  
sustenta seu próprio ritmo  
jardins, estrelas, caudas, antenas, olhos,  
mas é desfolhado, cego, nu, dono apenas de si,  
da sua terminante grandeza despojada.

Não se esquece que é água, ao desdobrar suas visões:  
água de todas as possibilidades,  
mas sem fraqueza nenhuma.

E assim como água fala-me.  
Atira-me búzios, como lembranças de sua voz,  
e estrelas eriçadas, como convite ao meu destino.

Não me chama para que siga por cima dele,  
nem por dentro de si:  
mas para que me converta nele mesmo. É o seu máximo dom.

Não me quer arrastar como meus tios outrora,  
nem lentamente conduzida.  
como meus avós, de serenos olhos certos.

Aceita-me apenas convertida em sua natureza:  
plástica, fluida, disponível,  
igual a ele, em constante solilóquio,  
sem exigências de princípio e fim,  
desprendida de terra e céu.

E eu, que viera cautelosa,  
por procurar gente passada,  
suspeito que me enganei,  
que há outras ordens, que não foram ouvidas;  
que uma outra boca falava: não somente a de antigos mortos,  
e o mar a que me mandam não é apenas este mar.

Não é apenas este mar que reboa nas minhas vidraças,  
mas outro, que se parece com ele  
como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.  
E entre água e estrela estudo a solidão.

E recordo minha herança de cordas e âncoras,  
e encontro tudo sobre-humano.  
E este mar visível levanta para mim  
uma face espantosa.

E retrai-se, ao dizer-me o que preciso.  
E é logo uma pequena concha fervilhante,  
nódoa líquida e instável,  
célula azul sumindo-se  
no reino de um outro mar:  
ah! do Mar Absoluto.

(*Mar Absoluto e Outros Poemas*, 2001, p. 448).

Uma característica fundamental do mar aparece já no primeiro verso: sua atemporalidade. "Foi desde sempre o mar". Ainda na primeira estrofe temos: "E multidões passadas me empurravam", aqui há o destino do eu-lírico, tais multidões o empurram



para o mar e a comparação "como a barco esquecido" situa o eu-lírico no ambiente do mar, ao sabor das ondas. Ocorre que, empurrado pelas multidões, o eu-lírico está à deriva e esquecido de si mesmo. Dá-se ainda um tempo para esse eu-lírico, ele vem desde um passado distante navegando nesse mar.

Na segunda estrofe, o primeiro verso tem como sujeito ainda "multidões passadas" e sugere a atração que o mar desde sempre exerceu sobre a humanidade. Os versos seguintes retomam elementos ligados à mitologia sobre o mar, repassada de geração em geração. A repetição de sons em 'v' e 's' e o vocabulário dessa estrofe evocam uma atmosfera de aventura e mistério suscitada pelo mar. Ainda nessa estrofe, o eu-lírico dá indícios de que está se lembrando, aos poucos, de algo, desse fato que o colocou à procura de algo misterioso.

O oitavo verso do poema sugere, novamente, o passado, dessa vez evocado pela figura dos avós. Lembremos que seus avós são de origem portuguesa, logo, assim como em *Viagem*, o mar surge com a ambiguidade típica com a qual foi tratado à época das grandes navegações: pode ao mesmo tempo tirar e dar a vida, é local de partida e regresso.

Nesta terceira estrofe a ambiguidade é dada pelo rosto dos avós, que estão tanto no mar rico do Oriente, quanto nas condições adversas dos mares do Norte. Note-se ainda a importância desses dois elementos (Oriente e Norte): os mares do Norte referem-se, provavelmente, a Portugal e o "rico Oriente" à Índia, China e Japão, locais cujas filosofias inspiraram a obra da autora. É lá que estão situados aqueles que influenciaram o eu-lírico, ligados à própria figura de Cecília Meireles

Mais; foi por meio das histórias contadas pela avó vinda do Norte que a autora travou contato com o mar do Oriente e suas riquezas. Na crônica "Meus Orientes", Cecília Meireles aponta para a importância que objetos orientais, trazidos de Portugal por sua avó, tiveram na construção do imaginário que ela própria construiu de locais como China e Índia.

A quarta estrofe tem no primeiro verso o verbo "falar" no presente do indicativo. As mesmas multidões que "falavam" na primeira estrofe, agora falam. Esta alternância nos tempos verbais reflete mesmo a atemporalidade do mar, significa que presente e passado interagem e se sobrepõem, ou seja, não são considerados linearmente. Isso nos remete ao tempo mítico citado por Mircea Eliade como o tempo do homem religioso, também comum na poesia de Homero e Hesíodo, no *Mahabharata* e *Ramayana* atribuídos a Valmiki<sup>5</sup>. O eu-lírico deve "obedecer seus mortos", ou seja, seu destino é mesmo o mar.

<sup>5</sup> Aliás, esse recurso é muito usado no *Ramayana*. Cecília Meireles tinha notícia desse livro porque, inclusive, escreveu uma crônica sobre *Hanumã*n, o macaco gigante que ajuda *Rama* a derrotar o demônio *Ravana*. O interessante é notar como o tempo em Cecília Meireles dialoga muito com o tempo da poesia épica, ainda que haja uma presença muito forte do eu-lírico. As questões trazidas por esse eu-lírico, por terem relação com o que há de comum às religiões, transportam sua poesia para o terreno do épico/mítico.

Na quinta estrofe, essa continuidade (própria do mar) assume um ar mais religioso dado pelo vocabulário. O mar representa o compromisso da humanidade em manter viva a "memória de seus mortos", ou seja, o comprometimento de transferir crenças de geração a geração. Esta relação com o passado se interrompe na quinta estrofe e passa-se a um presente contínuo. Inicia-se, então, a viagem do eu-lírico pelo mar, sem poder conferir que direção segue.

Mais que isso, ir ao mar é a única possibilidade para o humano, o único objetivo possível ainda que se tenha esquecido dele: "Ao mar! - Disciplina humana para a empresa da vida!". Assim, impelido pela multidão, tonto, o eu-lírico se lança ao mar "livrando o corpo da lição frágil da areia!". A terra é, em Cecília Meireles, oposta ao mar. Representa, portanto, a ilusão e os apegos mundanos ou o *ego*. Isso é reiterado na sétima estrofe para, na oitava, afirmarem-se as características do mar: é poderoso, atemporal, solitário, enquanto que a areia é frágil e, em outros poemas, relacionada ao tempo fugaz em que o eu-lírico não se vê como eterno.

Adiante, na sétima estrofe, o eu-lírico mostra ter uma relação sanguínea com as vozes que o impelem para o mar. Já vimos a paixão de Cecília Meireles pela Índia e por Portugal, sabemos de seus laços sanguíneos com Portugal e que a Índia era tida como sua pátria de espírito. Diante disso, identificada com as vozes poderosas (que podem ser entendidas como filósofos e poetas que lhe apontaram o caminho), o eu-lírico vai em direção ao mar. Aqui o mar ainda é ilusão, pois ainda não é símbolo, refere-se mesmo ao mar que banha a praia, ao mar com sentido denotativo. Ainda nessa estrofe, mais uma vez, a terra surge como representativa de fracas ilusões e de monotonia.

Na oitava estrofe avança-se para a solidão do mar. Aqui o mar começa a ser construído como metáfora de algo maior. "Queremos a solidão robusta,/ uma solidão para todos os lados": esta solidão pode ser entendida (tendo como base as estrofes seguintes: IX, X e XI) no sentido de o mar ser metáfora do ente primeiro e do infinito, origem de toda a criação, aquele que criou-se a si mesmo (como o Uno se fez múltiplo em Plotino, como *brahman* para os hindus), como numa espécie de jogo com a sua própria sombra. Metamorfoseia-se, sendo ação o executor e o objeto da própria ação, e é eterno.

Desse modo, o mar faz o tempo "interiço" e, portanto, retira-se de um tempo fugaz; o mistério desse ser grandioso e solitário seduz o homem e, na duodécima estrofe, há a referência ao fato de o mar "jogar um jogo" com seu próprio corpo. Aqui pode-se fazer a ligação com uma das variantes do mito de criação hindu. Narro o mito:

Nada existia, apenas *Brahma* e ele estava completamente entediado. Então resolveu jogar um jogo e de si mesmo criou Maya (Ilusão) com o propósito de se divertir. Uma vez que *Maya* existiu, *Brahma* contou-lhe o propósito de sua existência e ela lhe disse: "Vamos jogar um jogo, mas você tem que fazer o que eu disser." *Brahma* concordou e, seguindo as instruções de *Maya*, criou o sol e as estrelas, a lua e os planetas, a vida na Terra, os animais, os oceanos, a atmosfera, tudo.

Tendo feito tudo isso, Maya lhe disse: "Como é belo este mundo de ilusão que você criou. Agora eu quero que você crie um tipo de animal que possa apreciar sua criação." Finalmente Brahma criou os seres humanos. Depois de ter terminado, perguntou à Maya quando o jogo começaria.

Então Maya tomou Brahma e o cortou em milhares de pequeninos, minúsculos, pedaços. Ela colocou um pedaço de Brahma em cada ser humano, e disse: "Agora o jogo começa! Eu vou fazer você esquecer o que você é, e você deverá tentar encontrar a si mesmo!"

Portanto, o mar começa a representar mais que a água que banha a areia e passa à categoria de símbolo. Simboliza, nessa estrofe, o que é *brahman* para os hindus e o que é o *Uno* para Plotino. O Absoluto joga consigo mesmo, recria-se numa espécie de jogo. A moral do mito de criação supracitado é a de que *brahman* está dentro de cada um, é preciso despertar para isso (a consciência do Uno, para Plotino, leva à conversão, ou seja: procura-se voltar à unidade primordial, ao Uno), entender que toda a conceitualização dada pelo falso *ego* é ilusão (*maya*) e traz sofrimento e reencontrar-se, ou encontrar o Absoluto (no caso do mito, Brahma). No poema, a terra e a areia representam a ilusão (conforme visto antes, a areia já aparecera como metáfora para o tempo efêmero), o mar não convida o eu-lírico para um mergulho, mas para uma união, para que se transforme nele.

O Mar Absoluto "desdobra sua visões" (ilusões), origina o múltiplo, mas não deixa de ser água (não perde sua essência primordial). O mar está no próprio eu-lírico e tenta acordá-lo para a compreensão de que também ele (o eu-lírico) é mar. Assim, no verso 66 temos que o mar chama o eu-lírico "para que me converta nele mesmo. É o seu máximo dom".

E podemos ir além nas relações. O mar ceciliano simboliza ainda Vishnu<sup>6</sup>, conhecido por ser representado flutuando no oceano celestial e também chamado de pastor (há o poema em que ocorre o termo "pastora de nuvens").

O *Mahabharata* declara Vishnu como *paramatman* (alma suprema) e *parameshwara* (Deus Supremo). Ele o descreve como a essência que permeia tudo e todos os seres, o mestre além-do passado, presente e futuro, o criador e destruidor de todas as existências, aquele que suporta, preserva, sustenta e governa o universo e se origina e se desenvolve dentro de todos os elementos. Dada sua característica, Vishnu, portanto, manifesta-se em tudo. Segundo a *Upanishad* hindu *Vishnu sahasranama*, Vishnu tem outros mil nomes (cada nome significa um atributo auspicioso para o Absoluto), sendo um deles Narayana. Essa característica é a que se relaciona com o poema de Cecília Meireles. Diz-se também que, dada a forma universal de Narayana, Brahma e Shiva são gerados para criação e destruição de todo o cosmos.

<sup>6</sup> O *trimurti* (três formas) é um conceito no hinduísmo no qual a criação, manutenção e destruição são personificados pelas formas de Brahma, o criador, Vishnu, o mantenedor ou preservador, e Shiva, o destruidor ou transformador, mas todo são um.

Narayana, portanto, é também o nome original para o Supremo Ser de quem tudo provém. Observa-se no *Bhagavad Mahapurāṇa* e no *Rig Veda* que Narayana é o único senhor e além dele não há outro. Tal característica está nas seguintes estrofes do poema (os versos seguintes são de Mar Absoluto, citado acima):

O mar é só mar, desprovido de apegos,  
matando-se e recuperando-se,  
correndo como um touro azul por sua própria sombra,  
e arremetendo com bravura contra ninguém,  
e sendo depois a pura sombra de si mesmo,  
por si mesmo vencido. É o seu grande exercício.  
Não precisa do destino fixo da terra,  
ele que, ao mesmo tempo,  
é o dançarino e a sua dança.

Outro aspecto de Narayana que reforça a aproximação feita aqui é uma possível tradução para o nome: "Narayana" é aquele que repousa sobre a água. As águas são chamadas de *narah*, e são, de fato, produzidas por *nara* (o primeiro Ser). Como eram sua primeira residência (*ayana*), ele é chamado de Narayana. Em sânscrito, *nara* também pode referir-se a todos os seres humanos ou entidades vivas (*jivas*). Assim, Narayana repousa sobre a água, contendo-na, e é o lugar onde repousam todas as entidades vivas. A estreita associação de Narayana com a água explica a sua representação frequente na arte hindu em pé ou sentado em um oceano. No poema temos:

Não se esquece que é água, ao desdobrar suas visões:  
água de todas as possibilidades,  
mas sem fraqueza nenhuma.  
E assim como água fala-me.  
Atira-me búzios, como lembranças de sua voz,  
e estrelas eriçadas, como convite ao meu destino.

As características do Mar Absoluto são as mesmas de Narayana. O mar chama o eu-lírico para que se "converta" (verso 66) nele mesmo. Ou seja, esteja contido, seja parte do mar. A palavra "converter" faz parte do vocabulário de Plotino, para quem o Uno era o Bem e ao qual só se poderia chegar por meio da conversão, o que se aproxima de outra interpretação védica dada à manifestação Narayana do Deus Supremo, como sendo a meta de toda a entidade viva, portanto, de retornar à água primordial.

Este mar (representação da unidade), diferente daquele mar dos mitos de seus mortos, não quer "arrastar" o eu-lírico, mas o aceita como si próprio, "convertida em sua natureza", desprendida. As palavras "desprendida" e "disponível" remetem ao processo pelo qual se dá a conversão: a renúncia. Tal desapego só tem um objetivo: a consciência plena, ou seja, a transformação do ser naquilo que ele é, sempre foi e sempre será, eterno como o mar e o conhecimento da imensidão do Absoluto, daquilo que não tem princípio nem fim.

Segue-se que o eu-lírico se dá conta de que deparou-se com um mar muito maior do que aquele que conhecia. Fora em busca de seus entes perdidos e encontrou um mar soberano e sublime, muito maior. Recorda-se então da sua "herança de âncoras", ou seja, de prisões, e se depara com algo "sobre-humano", então, diante do mar que a levaria quem sabe a Portugal ou à Índia, diante das leituras que falaria de seu passado, o mar que reboava na sua vidraça retrai-se e vira pequena concha, pequena célula no reino do Mar Absoluto, aquele que tudo contém e tudo gera.

O poema pode ser entendido como metáfora para o próprio caminho de Cecília Meireles. Buscando compreender seu passado, suas origens, buscando entender a vida e a morte (dadas as inúmeras mortes ocorridas em sua família, conforme vimos no início da dissertação), Cecília Meireles "mergulhou" em poesias e filosofias sobre o assunto e acabou se deparando com o conhecimento transcendental, com a Filosofia Perene, pois tanto seus poetas preferidos quanto as religiões que estudou tiveram em comum a Filosofia Perene, hinduísmo, os simbolistas, os amigos portugueses, a família, todos lhe apontaram para a mesma direção: "Gosto de estudar o que me dá conhecimento melhor das pessoas, do mundo, da unidade. Por meio dos idiomas e do folclore, vejo até que ponto somos todos filhos de Deus. A passagem do mundo mágico para o mundo lógico me encanta." (Cecília Meireles em sua última entrevista, concedida ao jornalista Pedro Bloch, em maio de 1964).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo dos elementos dados pela própria obra de Cecília Meireles tentou-se demonstrar ao longo de toda a dissertação como a sua poesia transmite em forma e conteúdo, de modo simbólico, preceitos contidos na Filosofia Perene. A importância da Filosofia Perene como eixo para as análises se deu pelo fato de Cecília Meireles jamais ter se ligado a nenhuma religião, inclusive era defensora de um Estado e de uma educação laicas, portanto sua busca espiritual pelo Absoluto não seguiu nenhum dogma religioso. Sua poesia, nesse sentido, refletiu sua versatilidade e vastidão de conhecimento.

Capaz de debruçar-se sobre diversas filosofias, poetas e povos, a autora trouxe para sua poética justamente aqueles aspectos tratados pela Filosofia Perene como comuns a vários povos e religiões. Ainda que mudem os métodos e modos de descrever a busca pelo Absoluto, a Filosofia Perene entende que há em comum o reconhecimento de algo que subjaz a todas as coisas. Diferentes povos trataram disso de diferentes modos e esta dissertação tentou demonstrar como Cecília Meireles tratou desse assunto em sua poesia.

Não se trata de dizer que absolutamente todos os povos e culturas o tempo todo compartilharam de tal pensamento, o que se entende é que em determinados momentos vários povos chegaram à ideia de que há algo que nos une profundamente e isso foi expressado das mais diversas formas: literatura, poesia, música e práticas físicas.

Os métodos de análises seguidos pela academia recomendam o recorte a fim de facilitar os diálogos. Escolhendo a Filosofia Perene como uma das bases para as comparações feitas aqui, pudemos ampliar o horizonte de análises, não focando apenas na influência hindu, mas buscando ainda correspondências num simbolismo francês, nas influências portuguesas e num misticismo medieval, o que permitiu um maior uso de textos para buscar bases de comparação, fosse nos *Vedas*, na *Bhagavad-gita*, na *Bíblia* ou mitologia Egípcia, por exemplo.

Diante da possibilidade dada pela escolha da Filosofia Perene, encontramos em Cecília Meireles modos diversos de tratar do Absoluto. Um deles foi por meio da tematização do tempo. Percebeu-se a importância desse elemento em sua poética no sentido de construir, ao longo dos livros, uma forte base em que se opõem e complementam *eterno instante* e *transitório*. Muitos autores trataram desse aspecto de sua poesia. A nossa contribuição foi a de tentar mostrar a relação íntima que tal trato do tempo tem com a questão do Absoluto. Para isso analisaram-se poemas que demonstram a extensão do instante e a presença do eterno em elementos simples da natureza. O tempo, constatou-se, reflete as possibilidades de caminhos para um eu-lírico em busca do Absoluto, ora entendendo-se como ente eterno, ora preso na fugacidade que mata e devora e, por vezes, equilibrando-se

entre os dois.

A partir das observações dessas análises outro aspecto desvelou-se, também ligado ao Absoluto. Olhando para a poesia dos três primeiros livros de Cecília Meireles como um conjunto pertencente a uma ampla obra, deixando de ver cada poema individualmente e quebrando preconceitos ideológicos, abre-se a seguinte possibilidade: o eu-lírico que percebemos como sofredor, a grande carga de sofrimento presente na poesia da autora, surge quando o eu-lírico está identificado com o ego e deseja. Do desejo surge o sofrimento e a partir dele empreende-se uma grande tentativa de mudança que se dá, metaforicamente, diante do mar no intuito de acalmar as águas da própria mente. Vimos, então, a água como possibilidade de representar o próprio pensamento. Segundo Aldous Huxley (analisando vários textos de místicos de várias épocas e lugares do mundo), na medida que há um apego ao "eu", ao "meu", não há desprendimento e, portanto, conhecimento unitivo da Base Divina. Então, se o desejo do eu-lírico era que o divino se lhe mostrasse, sem a libertação da falsa ideia de *ego* isso jamais ocorreria.

Nesses impasses do eu-lírico diante do mar e das águas, os símbolos conectam-se uns aos outros e se mostram como numa grande cadeia. Portanto, diante de um tempo fugaz, identificado com o "eu", há sofrimento. Às vezes o *ego* é representado simbolicamente pela estátua. O reflexo do espelho e o espelho simbolizam a ilusão proveniente do *ego* e os olhos e as mãos representam os desejos que devem ser extintos, por isso em muitos poemas as mãos apareceram "quebradas" e os olhos "secos".

Aos poucos, ao longo de *Viagem*, *Vaga Música* e *Mar Absoluto e Outros Poemas*, o mar foi se transmutando em símbolo do Absoluto, dado seu caráter de mistério e eterno movimento. Entre as possibilidades do eterno e o sofrimento dado pela transitoriedade, equilibra-se o eu-lírico ceciliano. Seu lugar de poeta está posto como meio entre o Absoluto e o homem comum, sem, no entanto, haver separação entre os dois. Tudo está contido no Absoluto e é por isso que pela simples contemplação da rosa, da gota de orvalho ou do pássaro, é possível chegar à compreensão ou percepção do eterno.

Os simbolistas, de fato, nos instigam. Suas articulações simbólicas, sua linguagem reconfigurada, ainda que tenha dado margens para a poesia moderna, nos colocam diante de um singular dilema: dizem e impactam com a potência de um quadro, mas estão dentro da temporalidade da escrita. São, portanto, poemas que desafiam e riem da razão. Nesse sentido, coloca-se diante do crítico o grande impasse de analisar e explicar o poder do símbolo, que toca antes da razão compreendê-lo. Assim, deve-se fugir ao erro de, segundo Raymond, se tentar achar um sentido lógico que exclua outras interpretações.

Note-se, portanto, que os símbolos em Cecília Meireles podem ter vários outros significados, não excludentes. Ou seja, assim como os deuses da mitologia hindu, um símbolo pode incluir em si muitos significados sem excluir nenhum. Tentou-se mostrar, em algumas partes da dissertação, como os símbolos podem ser perenes e significar o mesmo

para diferentes povos, mas isso não exclui o fato de que eles possam ser reinventados pelo próprio poeta e significar algo completamente novo. No caso de Cecília Meireles, parece bastante forte e inegável a relação com a mitologia e o folclore, dadas as características e interesses da própria autora. Com base em seus depoimentos sabemos que Cecília preferia usar aquilo que o povo já tinha criado, pois acreditava que esse era o melhor modo de passar algum conhecimento.

A conclusão a que se chega, logo, é a de que a poesia da fase chamada imatura de Cecília Meireles, com todos os símbolos acima analisados, constitui um grande ensinamento, é capaz de passar um conhecimento próximo àquele dos *Vedas*. Não por acaso, sua escolha formal é bastante próxima de uma escrita popular, pois o ritmo é muito importante na transmissão de conhecimento. Não seria, nesse sentido, proveitoso fazer uma poesia completamente hermética, ao mesmo tempo em que não seria tão simbólica e rica se fosse totalmente explícita como em *Cânticos* (livro não publicado em vida). Desse modo, estão postos nesses primeiros livros o caminho para o Absoluto: renúncia, desapego, desidentificação com o *ego*, entendimento de que não há "eu", controle da mente e dos sentidos, entre outros.

Cecília Meireles nos presenteou com o seu eu-lírico poeta, que cantou o instante e evidenciou as dificuldades de equilibrar-se num mundo em que a maioria se entende enquanto fadado à morte, ao passo que o poeta, assim como o santo, era capaz de ver dentro de toda a transitoriedade do mundo material o eterno, cantando o instante. Cecília Meireles mostrou-se poeta vidente, conforme o ideal simbolista, dando vislumbres da eternidade, estando ao mesmo tempo dentro e fora das horas, vivendo na terra e navegando no mar Absoluto:

Deixar que a pedra e o fogo e o ferro sejam segundo a sua natureza. Mas que a água e a sua melodia possam também ser ouvidas. Que, desde o princípio, o espírito de Deus era levado sobre as águas. A terra era vã e vazia. E as trevas cobriam a face do abismo. Como se lê no "Gênese". (MEIRELES, 1999, p. 119)

Aceitando que há no mundo aquilo que é da natureza da pedra, do fogo e do ferro, Cecília Meireles elegeu a permeabilidade da água como símbolo para a espiritualidade, concentrando no mar toda a potência da manifestação do Absoluto como provedor, mantenedor e destruidor da vida.



## 6 REFERÊNCIAS

AGUIAR, Tatiane S. *Haikais de Bashô: o Oriente Traduzido no Ocidente*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Ceará, 2007. Disponível em <http://www.uece.br/cmla/disserta/tatianedeaguiaarsousa.pdf>. Último acesso em: novembro de 2013.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. *Poesia e Estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BALAKIAN, Anna. *The Symbolist Movement*. New York: Random House, 1967.

\_\_\_\_\_. *The Fiction of The Poet*. New Jersey: Princenton University Press, 1992.

BARACAT JUNIOR, José Carlos. *Plotino, Enéadas I, II e III; Porfírio, Vida de Plotino Introdução, Tradução e Notas*. (volume I). 684 f. Tese (doutorado em linguística) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006. p. 42.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BLAVATSKY, Helena Petrovna. "What is Theosophy?" In. *The Theosophist*. Vol. I., No. 1 - October, 1879. Theosophical University Press Online Edition. Disponível em: <http://www.theosociety.org/pasadena/theosoph/theos1a.htm>. Último acesso em 05/11/2013.

BOFF, Leonardo. "Mestre Eckhart: a Mística da Disponibilidade e da Libertação". In. *O livro da divina consolação e outros textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 1994.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, Bernardo. *Só em Direção ao Só: Considerações Sobre a Mística de Plotino*. Horizonte (Belo Horizonte), v. 6, pp. 15-160, 2007.

CAMOËS, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1999.

CHEVALIER, Jean, CHEERBRANT, Alais. *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: ed. Teorema, s/d.

CUNHA, Celso. *Cancioneiros dos Trovadores do Mar*. Imprensa da Casa da Moeda, Lisboa, 1997.

DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: O mundo Contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

\_\_\_\_\_. *De Gregório a Cecília*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2007.

DAN, Joseph. *Kabbalah: a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. “Imagens para Sempre”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 de nov. 1964, p. 4.

ELIADE, Mircea. *História das Crenças e das Ideias Religiosas*. Vol I. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-Religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECKHART, Mestre. *Sermões Alemães: Sermões 1 a 60*. Petrópolis: Vozes, 2006.

\_\_\_\_\_. *O Livro da Divina Consolação e Outros Textos Seletos*. Petrópolis: Vozes, 1994.

FERBER, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: University Press, 1999.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Corrente Simbolista: Textos Doutrinários Comentados*. São Paulo: Atlas, 1994.

GOSVAMI, Satsvardupa dasa. *Introdução à Filosofia Védica: a Tradição Fala por si Mesma*. São Paulo: Bhaktivedanta Book Trust, 1986.

GOUVÊA, Leila V. B (org.) *Ensaaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

\_\_\_\_\_. *Pensamento e "Lirismo Puro" na Poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: EDUSP, 2008.

\_\_\_\_\_. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

GOUVEIA, Margarida Maia. *Cecília Meireles – uma poética do "eterno instante"*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

HALL, James. *Dicitionary of Subjects and Symbols in Art*. New York: Harper&Row, 1979.

HUXLEY, Aldous. *A Filosofia Perene*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

LEMEGO, Valéria. *Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LOUNDO, Dilip. "Cecília Meireles e a Índia: Viagem e Meditação Poética". In. *Ensaaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007, pp. 129-178.

LOVEJOY, Arthur O. *The Great Chain of Being*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem 1*. Org. Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

\_\_\_\_\_. *Crônicas de viagem 2*. Org. Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

\_\_\_\_\_. *Crônicas de viagem 3*. Org. Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

\_\_\_\_\_. *Cecília Meireles: Poesia Completa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 1 v.

\_\_\_\_\_. *Cecília Meireles: Poesia Completa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v.

\_\_\_\_\_. *Escolha seu Sonho*. São Paulo: Círculo do Livro, s/ data.

\_\_\_\_\_. *Ilusões do Mundo: crônicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Episódio Humano*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007.

\_\_\_\_\_. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

\_\_\_\_\_. "Três Brinquedos do Menino Poeta". In. *Festa*, ano I, 1928, n. 12, p. 02.

\_\_\_\_\_. "Aceitação". In. *Festa*, ano I, 1927, n. 6, pp. 4-5.

\_\_\_\_\_. Sem Título. In. *Festa*, ano I, 1928, n. 8, pp. 3-4.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In. *Os Pré-socráticos*, São Paulo: Nova Cultural, 1989, Coleção "Os Pensadores".

PLOTINO. *Tratados das Enéadas*. São Paulo: Polar Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. *Enéada III*. Trad. José Carlos Baracat Júnior. São Paulo: Editora UNICAMP, 2008.

PRABHUPADA, A.C. Bhaktivedanta Swami. *Bhagavad-gita Como Ele É*. São Paulo: The Bhaktivedanta Book Trust, 2011.

REIMAN, Donald H et alii. *Shelley's poetry and prose*. USA: Critical Editions, 1977.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. Flúvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997.

SAID, Edward. *Orientalism*. London: Penguin Books, 2003.

SANCHARACHARYA. *La Sabiduría Hindu*. Buenos Aires: Editorial Dedalo, s/ data.

SARMA, M.A. *Hinduísmo e Yoga*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1967.

SCHUON, Frithjof. *Understanding Islam*. Trad. D. M. Matheson. Baltimore Maryland: Penguin Books Inc., 1963.

STOOCK, A. G. *W.B Yeats: His Poetry and Thought*. Cambridge: University Press, 1964.

TAGORE, Rabindranath. *Colheita de Frutos*. Sem referência ao tradutor. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

\_\_\_\_\_. *Gitanjali*. Trad. Rabindranath Tagore. United Kingdom: Axiom Publishers,

2003.

\_\_\_\_\_. *O Jardineiro*. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Edições Paulinas, 1991.

\_\_\_\_\_. *A Lua Crescente*. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Edições Paulinas, 1991.

\_\_\_\_\_. *Pássaros Perdidos*. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Edições Paulinas, 1991.

\_\_\_\_\_. *A Fugitiva*. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Edições Paulinas, 1991.

\_\_\_\_\_. *Çaturanga*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971.

TAVARES BASTOS, A. "Poesia Perene". In. *Festa*, ano I, 1928, n. 04. p. 12.

TINÔCO, Carlos Alberto. *As Upanishads*. São Paulo: IBRASA, 1992.

\_\_\_\_\_. *O Pensamento Védico: uma Introdução*. São Paulo: IBRASA, 1996.

UNDERHILL, Evelyn. *Mysticism: A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness*. Christian Classics Ethereal Library: 1911.

WILBER, Ken. *The Eye of Spirit*. Boston: Shambhala, 1997.

ZIMMER, Heinrich. *Filosofias da Índia*. Trad. Nilton Almeida Silva, Cláudia Giovani Bozza e participação de Adriana Facchini de Cesare. São Paulo: Palas Athena, 2008.